

# **Convívio e Dispersão: da Tradição Poética em Ensaaios de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos**

**Júlia de Carvalho Hansen**



---

**Mestrado em Estudos Portugueses**

Estudos Portugueses

**Setembro de 2012**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Gustavo Rubim, Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

**Convívio e Dispersão: da Tradição Poética  
em Ensaaios de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos**

**Acquaintanceship and Dispersion: Poetic Tradition in António Ramos Rosa and  
Haroldo de Campos Essays**

**Júlia de Carvalho Hansen**

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradição Literária; Tempo; Poesia Moderna; Ensaio Literário; António Ramos Rosa; Haroldo de Campos.

**KEYWORDS:** Literary Tradition; Time Experience; Modern Poetry; Literary Essay; António Ramos Rosa; Haroldo de Campos.

## [RESUMO]

No fazer poético moderno, a relação entre inovação e tradição adquire dinâmicas específicas que, segundo Octavio Paz, configuram a modernidade literária como “tradição de ruptura”. A tradição não se extingue, mas é questão de escolha e posição dos poetas, o que cria problemas de legitimação dos fazeres poéticos em que o ensaio se torna o meio privilegiado para a teoria dos poetas. Esta dissertação traça os sentidos atribuídos para tradição e para o tempo em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, de Haroldo de Campos, e nos dois primeiros ensaios de *Poesia, Liberdade Livre*, de António Ramos Rosa. Ambos defendem que a poesia não responde a normas e posicionam-se diferentemente perante a tradição. Campos elege autores, utilizando a ruptura como marca evolutiva na definição de linhas de continuidade em comparações sincrônicas. Seu gesto distancia-se de uma tradição crítica brasileira e funda outra tradição nacional, enquadrando o acontecimento da poesia concreta. Para Ramos Rosa a poesia é criação que liberta das ruínas do excesso de razão. O poeta acede ao núcleo espontâneo que divide com o homem: ser humano. As questões de ambos relacionam-se com as escritas em ensaios de poetas não-lusófonos. São eles: *Los Hijos del Limo*, de Octavio Paz, um grupo de ensaios de Ezra Pound e “*Tradition and The Individual Talent*”, de T.S. Eliot. Paz determina que a “tradição da ruptura” se deve a abertura do futuro na modernidade e que as vanguardas exacerbaram a ruptura ao ponto de sua aniquilação. Pound entende que a poesia deve ser transmitida porque tem o estatuto da ciência, constituindo, com outras artes, o fundamento para a ética humana. Eliot determina que o talento individual de um poeta se define pelo seu senso histórico, isto é: a consciência da permanência do passado no presente. Cada poeta fundamenta a singularidade de sua tradição e que esta não é absolutamente separada da tradição de outros poetas.

## [ABSTRACT]

In modern poetical making the relation of innovation and tradition assumes specific dynamics that according to Octavio Paz constitute literary modernity as “tradition of rupture”. Tradition doesn’t finish but it is a question of poet’s selection and position that produce problems of legitimacy of poetical making for which the essay is the main way for the theory poets make about poetry. This dissertation formulates the meanings attributed to this tradition and to time experience in Haroldo de Campos’ “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” and in the two first essays of António Ramos Rosa’s *Poesia, Liberdade Livre*. Both poets assume that poetry doesn’t obey to rules and have different positions about tradition. Campos elects authors using rupture as a distinctive evolutionary sign in the definition of trends of continuity in synchronic comparisons. He takes distance from a Brazilian critical tradition and proposes another national tradition from the point of view of concrete poetry. According to Ramos Rosa poetry is creation that frees from the ruins of Occidental rationalism. The poet gets contact with the spontaneous nucleus that he shares with men, the human being. The questions that they propose are linked to the questions of non Portuguese essays of other modern poets. They are: *Los Hijos del Limo*, by Octavio Paz; a set of essays by Ezra Pound and T.S. Eliot’s *Tradition and The Individual Talent*. Paz assumes that “tradition of rupture” derives in modernity from the open future and that avant garde movements reinforced rupture till the point of annihilation. Pound believes that poetry must be transmitted for it has science status and constitutes the nucleus for human ethics with other arts. Eliot proposes that individual talent may be defined by its historical sense or the conscience of past permanence in present. Each poet defines the singularity of his tradition which is not totally separated from other poets’ traditions.

*Este trabalho é dedicado  
ao meu pai  
João Adolfo Hansen  
que me ensina que pensar é o cerne das coisas;  
e para a minha mãe  
Marta Maria Chagas de Carvalho  
que me ensina onde o pensar está no coração das coisas.*

## Agradecimentos

Primeiro, agradeço a muitos professores que tive. Poderia mencioná-los desde o Jardim da Infância, mas começo pelos que foram meus professores na Universidade de São Paulo: sobretudo agradeço a José Miguel Wisnik, Roberto Zular, Hélio Guimarães, Andrea Hossne, Angélica Chiappetta, Marcos Moraes e ao Clóvis, do qual fatidicamente não encontro o sobrenome, e assim fica referido como Clóvis o sem apelido, como sei que ele também gostaria. Também agradeço à Mayra Laudanna, que foi minha orientadora de Iniciação Científica.

Em Portugal, agradeço à professora Maria Filomena Molder, por suas aulas, que iluminaram o que tentei pensar. E, sobretudo, agradeço ao meu orientador, o professor Gustavo Rubim, sem o qual este trabalho nunca teria sido viável. Pelas aberturas e balizas, tenho a ele muito o que agradecer. Agradeço à professora Silvina Rodrigues Lopes, e ao professor João Luís Lisboa.

Além dos meus pais, para os quais este trabalho se dedica, agradeço a Celso e Sônia Favaretto, Leon e Elisa Kossovitch, padrinhos. Agradeço também aos meus sobrinhos, aos meus irmãos, aos meus cunhados, à minha avó e à Therezinha.

Agradeço à Carolina Fenati por ser a melhor amiga do mundo e minha, e ao Bernardo RB, com quem fiz todas as inscrições, todas as cadeiras, todas as entregas, companheiro maior nesta jornada. Agradeço a: Daniel Ribeiro Duarte, pela lealdade ao ligar as pontas, raciocínios do amplo; Priscila Amoni, pela admiração do corte; Érica Zíngano, que tantas vezes me incluiu no mundo; Maria Archer, *hermanita* de lagartos e lírios; Maria Trigoso, por encontrar em mãe o que hoje sou; Virgínia Boechat, pela amizade cuidadosa e cotidiana; Mayana Redin, pela partilha do *contemporâneo*; Cátia Pereira pelas jornadas científicas à praia do desconhecido; José Maia, pelos inícios, desvios e constante amizade; Cristina Regadas, sem a qual isto nunca teria começado; Paulo Mendes e sua grande generosidade; Érico Coelho de Melo, por todas as ajudas. Agradeço também a Clarisse Valadares, Penelope Casal de Rey, Mariana Adas, Manoel Ricardo de Lima, Júlia Studart, Ilana Lichtenstein, Joana Souto Guimarães, Daniel Bonomo, Flavio Tris, Giuliana Xavier, Breno Beneducci, Ricardo Reis, Pedro Carvalho Santos, Marion Hesser, Flavia Rebello, Vera Egito, Luiz Gabriel Lopes, Eduardo Mauro, Andrea Aly, Arturo Gamero, Nuno Leitão, Cecília Silveira, Inês Setil, Susana Chiocca, Pedro Rufino, Rita Benis, Eduardo Fonseca, António Poppe, Joaquim, Maria João e Inês Pintassilgo. Agradeço também ao Marcos Visnadi, meu camarada, compadre de espingarda e dinamite, amigo. E agradeço ao Gustavo de Abreu, transformação, expansão e limite, amor.

**Convívio e Dispersão: da Tradição Poética**  
**em Ensaaios de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos**



*Eram águas castanhas as que eu via.  
Caras de palha e corda nas barcaças brancas.  
Velas de linhos novos, luzidios  
Mas resíduos. Sobras.*

*Colou-se minha sombra às minhas costas:  
- Que bagagem, senhora.  
O Nada navegando à tua porta.*

*Hilda Hilst*

## Apresentação

Este trabalho partiu do enigma que vejo na associação entre o poeta e o (seu próprio) tempo. Por considerar o gênero do ensaio como privilegiado transmissor de discussões e pensamentos, pensei em aproveitar o que ele pode ter de conversacional e tentar entender o que alguns poetas pensam a respeito da ligação deles, quero dizer, das ligações do *poeta* com o tempo. Se, por um lado, era preciso escutá-los, por outro me intrigava um medo fecundo a respeito da variabilidade do passado, do presente e do futuro. Logo percebi que estudar o *tempo*, entendido aqui como estruturação abstrata do pensamento, também seria necessário.

Com a consulta de alguns professores, defini que, no âmbito dos Estudos Portugueses do século XX, são definidores do assunto “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”<sup>1</sup>, de Haroldo de Campos e “A Poesia e o Humano” e “O Poema, sua Gênese e Significação”<sup>2</sup>, de António Ramos Rosa<sup>3</sup>. São eles, portanto, objetos da análise deste trabalho. A discussão sobre eles encontra-se na **Parte Dois** desta dissertação.

Confrontando os textos de António Ramos Rosa e Haroldo de Campos, percebi que eles levantam problemas que não estão separados de práticas poéticas não-lusófonas e que a problematização de suas relações com o *tempo* ganharia relevo e definição se fosse integrada com a de outros poetas. Assim, guiada pela mesma questão, escolhi fazer um enquadramento mais abrangente, e introduzir na discussão

---

<sup>1</sup> Publicado em 1977, em São Paulo, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, de Haroldo de Campos, é um pequeno volume que contém duas partes. A última é a entrevista “Aspectos da Poesia de Vanguarda no Brasil e em Portugal”, que Haroldo de Campos concedeu a E.M. de Melo e Castro. Embora a entrevista seja considerada nesta análise, o objeto central desta discussão é o ensaio “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”.

<sup>2</sup> “A Poesia e o Humano” e “O Poema, sua Gênese e Significação”, integram o segmento “O Fenômeno Poético, Centro da Liberdade”, de *Poesia, Liberdade Livre*, de António Ramos Rosa, cuja primeira edição foi publicada em Lisboa, em 1962. A edição com que trabalho é a 1ª publicada pela Ulmeiro, em 1986.

<sup>3</sup> Optei por citar os títulos utilizados por Haroldo de Campos marcando a distinção entre letras maiúsculas e minúsculas utilizadas pelo autor, por entender que isto respeita o fato de que as marcações de capitulares carregam sentidos. O mesmo ocorre com as referências aos títulos de António Ramos Rosa, com a diferença de que, quando era impossível fazer a distinção por conta da formatação dos títulos, optei por utilizar maiúsculas.

ensaios de Ezra Pound, Octavio Paz e T.S. Eliot<sup>4</sup>, por considerá-los os mais paradigmáticos articuladores do problema com o qual eu me deparava<sup>5</sup>. Assim, a discussão de ensaios dos três poetas referidos constitui a **Parte Um** desta dissertação, funcionando como panorama e introdução das questões apresentadas por António Ramos Rosa e Haroldo de Campos.

Para perceber a relação nestes ensaios com o *tempo* era necessário um corte temático: em um primeiro momento pensei que fosse discutir as definições do *contemporâneo*, pois supunha que seria a maior urgência entre os poetas modernos, pela valorização que fazem da *invenção*. Talvez esta suposição dissesse mais respeito a mim que a eles, porque, lendo os textos, percebi que a questão mais presente neles era o modo como a determinação pela *inovação* determinava relações paradigmáticas com a *tradição*. Neste sentido, optei por procurar quais significados a noção de *tradição* poderia adquirir através de cada uma dessas leituras.

Como nem sempre o termo *tradição* aparece diretamente referido nos ensaios, comecei a procurar neles palavras que apresentassem modos de relacionamento com o *tempo*, para assim decalcar seus posicionamentos para com a *tradição*. Segui sublinhando termos como *precursor*, *origem*, *movimento*, *progresso*, *criação*, *simultâneo*, entre outros. Com isto percebi que cada um dos poetas em questão utilizava acepções diferentes para organizar e entender a passagem do *tempo*.

Estas diferenças me fizeram considerar que este trabalho ganharia se não tentasse comparar excessivamente as questões levantadas por um poeta ou por outro. Por um lado, temi tecer relações forçadas entre pensamentos tão díspares e, por outro, confesso, foi uma forma de me defender deles. Tentei assim atravessar seus ensaios sem aniquilar as minhas possibilidades de não ser amassada por pensamentos tão singulares. Resisti, preferindo respeitar a especificidade de Haroldo de Campos, António Ramos Rosa, T.S. Eliot, Octavio Paz e Ezra Pound e, assim, construí

---

<sup>4</sup> Os ensaios em questão são: *Los Hijos del Limo*, de Octavio Paz; de Ezra Pound: “*A Retrospect*”, “*How to Read*”, “*The Teacher’s Mission*”, “*The Serious Artist*” e “*Date Line*”; e “*Tradition and the Individual Talent*”, de T.S. Eliot.

<sup>5</sup> Teria sido interessante também incluir nesta discussão os ensaios “O Poeta e o Tempo” de Marina Tzvetiaeva, “A Musa Lastimosa” de Joseph Brodsky e “*Kafka y sus precursores*” de Jorge Luís Borges. Porém, por questões de espaço no texto e tempo para leituras e escritas, considerei inviável abarcá-los no âmbito desta dissertação.

capítulos em que cada um dos ensaios (ou agrupamento de ensaios) de um mesmo autor é analisado separadamente dos outros.

Com isto dito, esta dissertação é um mapeamento das noções de *tradição* e também de abstrações que estruturam o *tempo* nos ensaios referidos.

## PARTE UM

### A. O Mapa Que Se Abre: A Modernidade É Uma Tradição

*Los Hijos del Limo*, assinado com a data de junho de 1972 e publicado em 1974, tem como tema de discussão central a tradição moderna de poesia. Octavio Paz reúne em sua discussão considerações culturais e literárias, informações e interpretações históricas fundamentais para problematizar de maneira analítica a modernidade literária.

Argumentativo, cada capítulo de *Los Hijos del Limo* fundamenta um problema que é expandido até gerar outro problema que aponta para o capítulo seguinte. O livro é constituído por seis capítulos e um apêndice. O primeiro capítulo, “*La Tradición de la Ruptura*”, trata do que se quer dizer ao afirmar que há uma tradição moderna em literatura e que esta é uma “tradição da ruptura”; o segundo capítulo, “*La Revuelta del Futuro*”, analisa estruturas de temporalidade de outras culturas e momentos históricos para fundamentar que a determinação de diferença da modernidade está no modo de conceber e se relacionar com a abstração coletiva do tempo; o terceiro capítulo que também dá nome ao livro, “*Los Hijos del Limo*”, atravessa a falar da singularidade de poetas românticos como base de início e fundamentação para a modernidade literária; o quarto, “*Analogía e Ironía*”, trata da poesia moderna como decifração e cifração combinatória de símbolos que interpretam e desconstroem o universo, tendo como base os princípios da analogia e da ironia; o quinto capítulo, “*Traducción y Metáfora*” é sobre o modernismo literário em língua espanhola; o sexto e último capítulo, “*El Ocaso de la Vanguardia*”, pensa as vanguardas como exacerbação e limite da modernidade literária, e termina por interpretar que o excesso de ruptura tendeu a destruir a própria noção de ruptura, e que teríamos (no presente da publicação do texto, isto é, 1974) iniciado uma nova fase das práticas literárias, que seria a da convergência no presente e do interesse pelo que não muda. Nesta dissertação, os capítulos do livro de Paz que nos interessam centralmente são o primeiro, o segundo e o último.

Cito o primeiro parágrafo de “*La Tradición de la Ruptura*”, capítulo que leva em seu título a fórmula que condensa o paradoxo que nele será destrinchado:

*El tema de este libro es la tradición moderna de la poesía. La expresión no sólo significa que hay una poesía moderna sino que lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición aquello que rompe el vínculo y interrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, constituir una tradición, ¿como llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura... La contradicción subsiste si en lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que se oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y de continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna. Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, ¿como puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, ¿como puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?<sup>6</sup>.*

Não é redundante dizer que a definição que Paz faz de *tradição* enquanto transmissão é tradicional, isto é, coincide, por exemplo, com a interpretação de um dicionário<sup>7</sup>. Mas a explicação não pára por aí, antes parte da definição convencional para adensar o problema: se tradição é continuidade, será possível chamar de tradição a prática de romper com a tradição? E se “moderno” qualifica a relação ou o pertencimento de algo com a época em que se vive, pode haver uma “tradição do hoje”? Paz afirma que sim, e que é neste eixo paradoxal entre continuidade e ruptura que se faz a tradição moderna da poesia. Cito:

*(...) la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural.*

---

<sup>6</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos Del Limo*, p. 33. O grifo é meu.

<sup>7</sup> Por exemplo, lê-se no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o seguinte verbete para “tradição”: substantivo feminino: 1 ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência, ato de conferir. 2 comunicação oral de fatos, lendas, ritos, usos, costumes etc. de geração para geração. 3 herança cultural, legado de crenças, técnicas etc. de uma geração para outra. 3.1 conjunto dos valores morais, espirituais etc., transmitidos de geração em geração. 4 transmissão de uma notícia ou de um fato. 5 em certas religiões, conjunto de doutrinas essenciais ou dogmas não explicitamente consignados nos escritos sagrados, mas que, reconhecidos e aceitos por sua ortodoxia e autoridade, são, por vezes, us. na interpretação dos mesmos. 6 aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; recordação, memória, eco. 7 tudo o que se pratica por hábito ou costume adquirido. 7.1 uso, costume. Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão eletrônica disponível em <http://houaiss.uol.com.br>. Acessado em 22/11/2011.

*Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición*<sup>8</sup>.

Seria possível escrever um texto sem que ele se remetesse a outros? Embora existam experiências na literatura que são em si a fundação de si mesmas, como penso ser o caso de Artaud e de algumas obras de Beckett, a literatura acontece porque há um código em comum, que é tanto a língua em que se escreve, como a própria escrita, que foi ensinada de uma pessoa para outra, transmitida enquanto conhecimento, técnica, ferramenta e acesso. A escrita é sempre transmissão e, neste sentido, lida necessariamente com a tradição. E a leitura também: quanto mais a leitura de um texto tenta falar sobre o que ele fala, mais o leva para o redor de outros. A crítica literária é móvel de símbolos, espelhos, viagens.

O convencional na abstração que organiza consecutivamente o tempo é pensar que o passado continua no hoje, que por sua vez desemboca no futuro. Se ser filho é ter pais, se o passado é o que vai derivar no presente, como pode o hoje não ser filho do ontem? Sendo um filho que renega os próprios pais, ou escolhe outros. Um filho que, com a mesma força que nega, se interessa por aquilo que considera origem. É uma espécie de foco saber-se determinado por uma origem com uma consciência tão extrema a ponto de gerar a separação e inventar outro vínculo. E assim repetidamente, fundada, demolida, colocada, destruída, gerada: a tradição da ruptura. Mas note-se que o vínculo com a escolha de outra tradição, segundo Octavio Paz, não é necessariamente linear, cíclico ou repetitivo, embora o possa ser, pois é intermitência, que descontinua a continuidade. De todo modo, aparece na concepção que Octavio Paz faz do tempo literário uma interpretação que pressupõe uma linearidade consecutiva que é rompida. Para construir uma história literária da modernidade, Octavio Paz precisa às vezes fundamentá-la no método de organização que aproxima fazeres poéticos distintos, mas que são unidos pela idéia unitária de época literária. De todo modo, isto não indica na concepção de *tradição da ruptura* a idéia corrente de que uma nova geração de poetas rompe com a anterior. Embora isto possa acontecer e aconteça, não necessariamente a ruptura se dá contra os antecessores imediatos.

---

<sup>8</sup> PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 334.

Cisão contínua e reflexiva que, como diz Octavio Paz, é determinada pelo uso da razão, já que o pensamento racional cria partes, diferenças, escolhas. Paz associa a crítica à poesia moderna; e, como se sabe, a crítica literária surge no século XIX. Trata-se também de um modo específico da inteligência racional, cartesiana e iluminista: separar (distinguir), pôr em pedaços (analisar), determinar planos (classificar), métodos, ações. Ainda mais na modernidade do pensamento que desfaz conceitos estabelecidos, mostrando que o que cabe à lucidez de uma inteligência é desmistificar o que foi estabelecido enquanto natureza. Flexionar até quebrar a moral é uma questão política: é preciso desnaturalizar os discursos que se estabeleceram enquanto verdades, mostrar que afinal eles são históricos, são velharias travestidas de rigores universais com os quais nos prendem os mortos. Fusão de palavras que criam um sentido, de cada átomo que a verdade tem, pelo menos todos seus elétrons (ou prótons, ainda não estão bem certos disto) são ficcionais. É possível rastrear interpretando: traço comum à grande parcela da filosofia posterior ao século XVIII, sobretudo em Nietzsche, Foucault ou mesmo na psicanálise freudiana: a determinação de uma genealogia da moral, de uma arqueologia do saber, ou de tornar consciente o que é inconsciente, são processos de análise de zonas do pensamento que interditas ou esquecidas, ficaram estanques e são trazidas à tona. Esta revelação produz separação que, enquanto forma de análise crítica, é sobretudo movimento: deslocamento, falar sobre o que não se fala, iluminar a dobra do escuro que acaba por inventar uma separação justamente daquilo que se considera mais integrado. É percurso de cisão, um adensamento de sentidos, ao mesmo tempo que são estruturas de narrativas, históricas, percursos. Mas desfazer um discurso sem inventar o silêncio é preencher o espaço que se esvazia com outro pensamento. Esta consciência acaba não só por se separar das suas origens, como por se diferir em si mesma. Crítica é desdobramento: é como Octavio Paz determina: “*El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.*”<sup>9</sup>.

Rebelião contra a tradição. Lembro-me de uma música de Tom Zé em que se canta: “Ó senhor cidadão/ eu quero saber/ com quantos quilos de medo/ se faz uma tradição?”. Desfazer as relíquias construídas pelo medo e propor outra liberdade, para fora das mentalidades tacanhas do senhor cidadão, é o que faz a poesia moderna. Isto

---

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos Del Limo*, p. 335.



se evidencia tanto no rompimento crítico que a escrita opera contra a sociedade, isto é, da poesia que, as evidenciando, vai contra as tradições invisíveis (e arbitrárias) que regem as sociedades, como também pela destruição da tradição interna ao sistema poético, isto é, da completa alteração das normas para as práticas escritas, levadas desde o romantismo ao extremo das vanguardas, ao ponto da regra poder se tornar o não haver regra.

Para Octavio Paz é a partir da ruptura com a autoridade da tradição que a modernidade literária se especifica. A tradição moderna é sempre outra: seja pela valorização da inovação ou através da apropriação do exótico advindo do estrangeiro ou da antiguidade, a tradição da cultura ocidental após o século XVIII, segundo Octavio Paz, se transmite e se inventa por si mesma quando há rompimento e alteridade, ou seja, quando cria uma forma não tradicional de se relacionar com a tradição. Neste sentido, é importante notar que dizer “tradição moderna de poesia” determina duas coisas: que a modernidade se fundamenta como uma tradição em si, a que se pode referir como um corpo diverso, mas assinalável; como também determina um modo de vínculo específico com tradições anteriores e diversas em geografias e culturas. Neste sentido, *Los Hijos del Limo* consegue estabelecer uma regra geral para a modernidade poética. Para Octavio Paz é tão possível fazer interpretações de relações de determinada produção de um poeta com uma ou muitas tradições, e encontrar assim a particularidade do singular, como falar de uma unidade de procedimento e pensamento na poesia moderna, que é a da tradição da ruptura.

A proposta de associação de *ruptura* ao termo *tradição* por Octavio Paz não é gratuita. O moderno é quase sempre associado a termos como *invenção*, *inovação*, *novidade*, *progresso*, ou seja, está aliado à produção de perspectivas de que existiria uma espécie de purificação no que é novo, ou futuro. Já *ruptura* é um vínculo que se desvincula. Se pensarmos linearmente, ao dizer “ruptura” Paz está deslocando o foco da questão do futuro para uma ação no presente, que se dá enquanto interrupção do passado. Determinada invenção só pode inventar ruptura se estabelece uma relação de diferença com o estabelecido, com o anterior. Afinal, o que é *original* funda uma nova origem no presente, que aponta outro futuro. É importante notar que Paz estabelece a fundamentação da ruptura não como um elogio à inovação, mas como uma prática verificada na poesia e no pensamento modernos. No limite, ao se pensar na conjugação formulada entre *tradição da ruptura*, o critério de *inovação* está inserido

na movimentação entre *tradição* e *ruptura*, não sendo o definidor por excelência do que é a modernidade literária, mas constituindo uma parte de tal definição.

Por fim, é importante notar que, se é necessário fazer um desvio no termo usual para explicar o que é *tradição* na poesia moderna, adensando sentidos à noção tradicional de *tradição*, isto implica que, desde a definição do conceito, *Los Hijos del Limo* se insere no que discute: também a definição que nele se faz do moderno é moderna: porque determina que o conceito de tradição é outro: *tradição da ruptura* com o tradicional que por sua vez fundamenta-se como tradição. É por alterar o paradigma do que seria tradicionalmente a *tradição* é que Paz está radicalmente inserido na modernidade. E posiciona-se. Nem haveria sentido para um poeta observar de fora.

## Questão do Futuro

Embora o capítulo “*La Revuelta del Futuro*” se dedique a discussão do modo de relacionamento do pensamento da época moderna com o futuro, *Los Hijos del Limo* não se agrega ao interesse moderno pelo novo, mas antes faz deste interesse uma interpretação que abarca as práticas literárias modernas em uma não-variação comum e complexa, afinal o que poderia ser chamado de *inovação* em relação à tradição, mas que Paz insiste em chamar de *ruptura*, pode vir, por exemplo, da aproximação de algo arcaico de mais de mil anos, ou da infância. É como se o novo em si fosse muito difícil de existir, afinal também a noção de *novo* é variável e Octavio Paz demonstra que a intenção pelo *novo* como paradigma da invenção poética é histórica:

*En la historia de la poesía de Occidente el culto a lo nuevo, el amor por las novedades, aparece con una regularidad que no me atrevo a llamar cíclica pero que tampoco es casual. Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa. (...) Novedad y sorpresa son términos afines, no equivalentes. Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es nuevo si es lo inesperado. La novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario, afirmaba su continuidad; Gracián dice que los modernos son más agudos que los antiguos, no que son distintos. Se entusiasma ante ciertas obras de sus contemporáneos no porque sus autores hayan negado el estilo antiguo,*

*sino porque ofrecen nuevas y sorprendentes combinaciones de los mismos elementos*<sup>10</sup>.

No século XVII as práticas letradas estão configuradas na semelhança com códigos retóricos, ou seja, há uma fundamentação do fazer poético com base na continuidade da tradição. A leitura histórica de Paz, ao particularizar a linhagem da tradição moderna de poesia com início nos românticos, é de que estes são a quebra da autoridade da tradição poética, estável no século XVII. Mas em *Los Hijos del Limo* não se interpreta a mudança como um avanço: há a consciência de que se trata de uma alteração, mas não um progresso, afinal Lope de Vega é tão admirável quanto Wordsworth, por exemplo. Neste sentido, para Octavio Paz o novo não está carregado de significação positiva, não há ilusão de melhora na inovação.

*Los Hijos del Limo* também é uma lição de quais são e como variam as concepções do tempo em determinado momento e lugar. Sobretudo por uma visão antropológica que gera um respeito horizontal, Octavio Paz sabe que não existem culturas ou épocas superiores a outras e com isso fala de todas com um interesse narrativo pelo que ele poderia chamar de imaginações da humanidade. Há a consciência de que cada cultura coletiva se relaciona com a passagem do tempo de uma maneira diferente: “*cada idea del tiempo es una metáfora hecha, no por un poeta, sino por un pueblo entero*”<sup>11</sup>. É um modo poético de interpretar as coisas, no modo que elas, de fato, são.

É famosa a concisão de Santo Agostinho ao dizer que o tempo é aquilo que se perguntam o que é, não se sabe dizer, mas se não perguntam, sabe-se. O tempo não teria, neste sentido, um ser em si assinalável. Embora o envelhecimento e a morte provem na experiência cotidiana a passagem do tempo e, neste sentido, o tempo seja a própria deglutição e transformação de tudo. Desta maneira, talvez seja mais lúcido perceber o tempo enquanto devir, movimento. Mas isto é ter olhos humanos de ver, pensar e escolher um sentido e uma interpretação. Não sei se um gato interpretaria a morte como algo além do instinto daquilo de que se deve manter afastado. De todo modo, pensamos e vivemos com abstrações temporais que nos estruturam, tanto o

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 352.

cotidiano como a própria inteligência interpretativa. Na prática, os calendários são um sistema de referências aos turnos dos astros e não fazem mais do que estruturar a passagem do tempo em cotidiano, isto é, em uma continuidade organizada, não dispersiva, agregadora e repetitiva. É menos simples dizer que estruturas invisíveis do pensamento fazem absoluta diferença, efetivamente diária, se alguém acreditar que o futuro terá seu fim no Apocalipse, como se pensava na Idade Média, ou viver na concepção iluminista de que o futuro é o engenho da história humana, para onde marcha a civilização do progresso, ou tiver a impressão de que o futuro em si não existe, ou que só existe como abismo.

O tempo é inerente à linguagem e é neste sentido que esta é muitas vezes associada à morte. Os discursos estão carregados de flexões verbais, que são sempre tempo, e dizer qualquer coisa pode se apoiar em noções de mudança, porvir, travessia, etc., que tentam dar conta de algo indizível ou desconhecido, que muitas vezes é só uma esperança travestida de fórmula temporal. É notável como Octavio Paz tende a conseguir se retirar para falar do tempo sem positivá-lo em idéias categóricas que preencham o não-ser do tempo, isto é: não diz que as coisas vão melhorar no futuro, que foram melhores no passado, que devemos nos ater ao presente, ou utilize definições que eliminem o inexorável da passagem do tempo: a morte e a destruição. Isto sem esquecer que o peso de tal determinação leva a pensar que, por outro lado, o tempo também é gênese, construção, e a linguagem, invenção. De todo modo, no último capítulo de *Los Hijos del Limo*, quando Octavio Paz determina as questões do presente da escrita de seu livro, o poeta se posiciona de maneira a defender o posicionamento no presente e o tempo simultâneo e descontínuo.

Hipótese fundamental de José Carlos Reis, em *História, a Ciência dos Homens no Tempo*, é justamente a de que em paralelo às estruturas coletivas de pensar o *tempo*, as sociedades criam estratégias de evasão, isto é, meios de fuga e esquecimento perante a inexorabilidade da mudança histórica e da morte. A interpretação de Octavio Paz coincide com a de José Carlos Reis no sentido de que os modos de relacionamento imaginário humano com a passagem do tempo seriam tentativas de anulação da mudança. Embora coincidam nesta e em outras interpretações, cada um dos livros trata o tempo de modo diverso. Para discutir a poesia moderna, Octavio Paz faz interpretações das alterações culturais dos homens com a estruturação que fazem do tempo, mas não discute concepções do que seria o

tempo em si. Já José Carlos Reis é um historiador e faz do seu livro a história do conceito de tempo não só nas abstrações coletivas como também nas conceituações filosóficas ocidentais anteriores ao século XIX, discutindo as interpretações que *tempo* teve historicamente e suas implicações. Neste compêndio, é curiosa a afirmação de Gadamer que Reis comenta, de que a discussão do ser do tempo seria uma das bases do pensamento ocidental. Cito:

As originalidades grega e européia, para Gadamer, caracterizam-se pelo fato de continuarem a propor questões sobre o tempo, apesar da confusão que elas geram no espírito. Para o pensamento ocidental, o tempo sempre foi uma questão essencial. “O pensamento grego não se contentou com a prática de medir e cortar o tempo e pôs o problema teórico da estrutura real do universo e do papel do tempo nela. (...)”<sup>12</sup>

Propor questões sobre o tempo gera confusão no espírito. Aceitá-lo sem indagação também. A angústia com o tempo parece ser inerente a ele, seja na contingência da sua travessia, como na sua conceituação. Mas, o tiro no pé da modernidade é abrir o futuro elegendo a construção do incerto, como eixo. Octavio Paz propõe que a modernidade altera o modo de se relacionar com o tempo quando elege a mudança como a forma privilegiada:

*Pasado atemporal del primitivo, tiempo cíclico, vacuidad budista, anulación de los contrários en brahmán o en eternidade Cristiana (...) Todos esos arquetipos, por más distintos que sean, tienen en común lo siguiente: son tentativas por anular o, al menos, minimizar los câmbios. (...) Nuestra época rompe bruscamente con todas estas maneras de pensar. (...) La época moderna – esse período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a sua ocase – es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. (...) Los antiguos veían con temor al futuro y repetían vanas fórmulas para conjurarlo; nosotros daríamos la vida por conocer su rostro radiante – un rostro que nunca veremos*<sup>13</sup>.

Deste modo, para Octavio Paz, o que interessa na modernidade é o novo modo de lidar com o *novo* e não o novo em si. Quando a modernidade elege a mudança, a inovação como melhoria, abana de frescor a tradição e a inventa enquanto ruptura.

---

<sup>12</sup> REIS, José Carlos. *História, a Ciência dos Homens no Tempo*, p. 172. Citando GADAMER, E. “L’expérience interieur du temps et l’échec de la réflexion dans la pensée occidentale. In: RICOEUR, P. (Org.) *Les Temps et les Philosophies*. Paris: Payot/Unesco, 1978.

<sup>13</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 344-345.

Não é só o *novo* que Paz discute mais enquanto questão de variabilidade interpretativa do que enquanto existência em si, mas em todo *Los Hijos del Limo* as discussões se dão de modo relacional e é difícil determinar um ponto de origem, de início para o jogo de espelhos contínuo estabelecido entre as questões. Há uma espécie de caudaliosidade dos motivos, o que não o impede, contudo, de escolher algumas linhas que fundamentam a argumentação e interpretação a respeito da *tradição da ruptura* na poesia moderna. E a linha argumentativa que Paz escolhe para articular os capítulos “*La Tradición de la Ruptura*” e “*La Revuelta del Futuro*” tem seu eixo na discussão do lugar do futuro na modernidade. Embora faça menção à dissolução da verossimilhança retórica antiga, à ascensão da burguesia, à secularização do Estado, à força da razão crítica e do iluminismo, à Revolução Francesa e comente a morte de Deus na literatura romântica, Octavio Paz escolhe como amálgama determinante de todos esses fatores a mudança no modo de conceber a abstração do tempo na modernidade e o interpreta como uma separação da sociedade cristã da Idade Média. O tempo cristão é irreversível, não é cíclico como o tempo (chamado de) “primitivo” e, simultaneamente, tem no futuro o seu fim, o apocalipse. Octavio Paz conta que, enquanto homem moderno, ri ao ler uma passagem de Dante em que as portas do futuro de repente se fecham: que é impensável para o paradigma moderno que o futuro tenha um fim. Segundo Octavio Paz, a concepção do tempo na modernidade mantém a estrutura linear e não repetível do cristianismo, mas o modo de conceber o futuro muda substancialmente<sup>14</sup>. O futuro não é mais o fim, mas justamente o infinito, ou o lugar não-lugar de projeção do movimento, para onde o fazer humano se direciona:

*La modernidad cargó el acento no en la realidad de cada hombre sino la realidad ideal de la sociedad y de la especie (...) No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre. El trabajo substituye la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> “*La modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización. La razón es simple: todas las otras civilizaciones postulan imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea del tiempo. (...) La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible; (...) Es claro que la idea de modernidad sólo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible; es claro, asimismo, que sólo podía nacer como una crítica de la eternidad cristiana.*”. PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 352.

<sup>15</sup> Idem, p. 356.

Não mais dividida em classes estanques, o julgamento da sociedade burguesa é terreno, não celestial. Isto cria outro modo de relacionamento com a importância da história, afinal ela não seria mais determinada pelo poder divino, mas seria fruto do fazer humano que, passível de realização e construção, é ator de mudança material. Michel Foucault em “O que São as Luzes?” sugere que mais do que um período histórico, pode-se encarar a modernidade como uma atitude, um modo de relação que concerne à atualidade, “uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa”<sup>16</sup>. Ora, só é possível inferir tarefas se soubermos o que necessita ser feito. A incisão do pensamento reflexivo sobre o presente descobre o que se encontra “fechado”, e com isto é possível apontar para saídas que viabilizem mudanças históricas<sup>17</sup>.

É neste sentido que a história centraliza e se responsabiliza por outros registros de conhecimento. Vivemos pela memória, ainda mais desde o advento das tecnologias digitais, vivemos fazendo o registro do registro. É de pensar se um século que inventa a UNESCO e tantas outras instituições de organização da memória não teve, justamente, um grave problema de memória. Provavelmente isto advém de uma resistência à ruptura, já que a forma de relacionamento com a tradição não é a de uma transmissão tradicional, o conhecimento precisa ser guardado, feito um patrimônio comum. Esta questão é sutil e tensa, porque é preciso lembrar, as pessoas precisam saber o que foi o nazismo para que ele não aconteça, para que as atrocidades não se repitam, ainda que aprendam que a história pouco ensina. Ao mesmo tempo, o excesso de história pode recobrir de paralisia, ser estrutura para os conservadores, ou simplesmente um supérfluo cultural decorativo. Como diz Nietzsche, o supérfluo é inimigo do necessário. Nesta “febre de história” o esquecimento ativo também é necessário, como propõe o filósofo: “trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um instinto vigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente. É este o princípio sobre que o leitor deve reflectir: *o sentido histórico*”

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. “O Que São as Luzes?”. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, p.342.

<sup>17</sup> Foucault diz que uma das sínteses interpretativas para o texto de Kant, “Was ist Aufklärung?”, é definir as Luzes como uma “saída”, uma “solução”, “processo que nos liberta do estado de ‘menoridade’.” FOUCAULT, Michel. Idem, p.337.

*e a sua negação são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma nação e de uma civilização*”<sup>18</sup>.

Em poesia, a modificação da estrutura temporal determina outras questões. A falta de referência exterior ao fazer poético fundamenta o problema em constante discussão: para que serve a poesia? A abertura permite que a palavra seja tudo e nada e que cada poema seja em si um ato de fundação mágico ou possa ser, em outro pólo, a reiteração do vazio que todo núcleo de sentido carrega. De todo modo, a poesia moderna se associa ao caráter revolucionário da indagação política e crítica; e a crítica se liga às relações entre poesia e história, mesmo que seja pelo negativo da recusa de tais relações. Saber-se história faz sempre um corpo capaz de negar a história, se re-inventar. O movimento perpétuo do em aberto possibilita a invenção poética do modo pelo qual ela se fizer. Porém, a liberdade não é só livre, angústia:

*La tierra prometida de la historia es una región inaccesible y en esto se manifiesta de la manera más inmediata y desgarradora la contradicción que constituye la modernidad. La crítica que la modernidad ha hecho de la eternidad cristiana y la que hizo el cristianismo del tiempo circular da antigüedad son aplicables a nuestro propio arquetipo temporal. La sobrevaloración del cambio entraña la sobrevaloración del futuro: un tiempo que no es*<sup>19</sup>.

Onde alguém se posiciona perante um enorme aberto sem ser? Esta parece ser uma angústia moderna e ocidental. Mas é interessante notar que o sofrimento com a passagem do tempo só se modifica de cultura para cultura. É radical em Octavio Paz o senso deste relativo. Como se sabe, o poeta mexicano, foi diplomata, viveu na Índia. Há uma alteridade da consciência em Octavio Paz, alteridade da consciência de que outras culturas são outras. E ele comenta com o mesmo respeito crítico como diversos modos de viver o tempo podem trazer sofrimentos diferentes:

*El pasado atemporal del primitivo se temporaliza, encarna y se vuelve tiempo cíclico en las grandes civilizaciones del Oriente y del Mediterráneo; la India disipa los ciclos: son literalmente el sueño de Brahma. Cada vez que el dios despierta, el sueño se disipa. Me espanta la duración de esse sueño; según los indios, esta edad que vivimos ahora, caracterizada por la injusta posesión de riquezas, durará 432.00 años. Y más me espanta saber que el dios está condenado, cada vez que despierta, a volverse a dormir y a soñar el mismo sueño. Ese enorme sueño circular, irreal para el que lo sueña pero real para el soñado, es monótono:*

---

<sup>18</sup> NIETZSCHE, Frederico. *Considerações Intempestivas*, p. 109. O grifo é do autor.

<sup>19</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 359.



*inflexible repetición de las mismas abominaciones. El peligro de este radicalismo metafísico es que tampoco el hombre escapa a su negación. Entra la historia con sus ciclos irreales y una realidad sin color, sabor ni atributos: ¿qué le queda al hombre? Una y otra son **inhabitables**.*

(...)

*El regreso del eterno presente, después del Juicio Final, es la muerte del cambio – la muerte de la muerte. La afirmación ontológica de la eternidad cristiana no es menos **aterradora** que la negación de la India<sup>20</sup>.*

Para Octavio Paz a travessia do conhecimento das formas de pensar de outros tempos e culturas não é uma substituição do modo próprio, mas o reconhecimento de uma pluralidade de possíveis que ensina alternância e valorização. Neste trecho, a posição de Paz apresenta uma radicalidade ao se colocar no lugar de outro: sendo ambos (aquele que fala e aqueles sobre os quais se fala) humanos, o poeta reconhece que pode haver na experiência do tempo dos indianos uma inadequação interior ao próprio sistema de pensamento. Percebe-se então que não se trata de uma aproximação do Oriente que cause uma plenitude de valores e sentidos. Ou seja, a erudição de Octavio Paz sabe que nenhum sistema é perfeito. Eles existem e mudam. Existem como narrativas, símbolos, imagens: poesia. Assim, o poeta se apropria do conhecimento do alheio como meios de invenção, raciocínio e escolhas. A sabedoria que ele demonstra ao apresentar variados modos de vivenciar o tempo é a de que na experiência humana há uma só variante que não varia e que ela é a própria variabilidade da experiência humana. Mas não seria possível afirmar que Octavio Paz se coloque no lugar do homem supra-histórico que Nietzsche critica nas *Considerações Intempestivas*, afinal; embora o discurso em *Los Hijos del Limo* se coloque mais no lugar de observador do que no de ator, não há resignação de mero espectador, porque há crítica, interpretação e escolhas. O homem supra-histórico de que Nietzsche fala é aquele que vê a todos os acontecimentos em uma unidade do idêntico e o que interessa para Octavio Paz é, justamente, o conhecimento da variabilidade e das variantes, muito mais do que a variante que não varia.

*La ruptura de la tradición central de Occidente provocó la aparición de muchas tradiciones; la pluralidad de tradiciones condujo a la aceptación*

---

<sup>20</sup> Idem, p. 342 e p. 344. O grifo é nosso.

*de distintas ideas de belleza; el relativismo estético fue la justificación de la estética del cambio: la tradición crítica que, al negarse, se afirma*<sup>21</sup>.

Octavio Paz propõe uma leitura abrangente da modernidade literária que é a tendência geral da ruptura com a tradição. Não sendo parte de um sistema de transmissão natural, não se limitando a uma identidade nacional, temporal ou linguística, a *tradição da ruptura* de um poeta moderno pode ser uma eleição do descontínuo, a repetição do esquecido, uma escolha consciente ou a familiaridade do acaso. Tecido de relações, a literatura ocidental moderna, para Octavio Paz, por ter como definidor o caráter de “tradição da ruptura”, começa no romantismo, tem seu ápice nas vanguardas, que são a experiência limítrofe da tradição da ruptura. E também sua decadência.

### **Vanguarda, a exacerbação**

Embora seja o assunto central do último capítulo de *Los Hijos del Limo* não fica muito claro se ao referir-se à *vanguardia* Octavio Paz está nomeando movimentos coletivos como o cubismo, o futurismo, o surrealismo, etc.; ou se está se referindo a produções artísticas em um mesmo recorte temporal, que teria acontecido entre os fins do século XIX até, mais ou menos, os anos de 1960. O que me parece mais provável é que, ao dizer “vanguardia” Paz esteja falando de determinadas posturas artísticas no período acima datado, posicionamentos que têm em si a carga do excesso de câmbio, de que os movimentos coletivos são os expoentes. Neste sentido, me parece que *vanguardas*, no plural, refere-se aos movimentos coletivos, enquanto *vanguardia*, no singular, marca o caráter das atitudes, o posicionamento singular de ruptura e abertura, que determinada obra pode ter.

Por se tratar de um termo bélico deslocado para o contexto artístico, *vanguardia* inclui tanto a noção de estratégia (projeto e realização de uma estratégia) como a destruição (ou o desejo de destruição) do inimigo, inerentes a qualquer guerra. Como se sabe, *avant-garde* denomina o grupo que vai à frente dos

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 446.

outros batalhões em um campo de guerra e, nas artes produzidas no fim do século XIX e início do século XX, diz respeito a movimentos coletivos, em que artistas realizaram obras com discursos e procedimentos que pretendiam em si a carga do estar à frente, do chegar antes, da produção de invenções, inovações e atitudes inéditas no campo artístico.

Na interpretação de Octavio Paz, as vanguardas integram a tradição da ruptura e são o seu fim: “*La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura*”<sup>22</sup>. Ou, mais detalhadamente:

*La vanguardia rompe con la tradición inmediata – simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura – y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron (...) Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo*<sup>23</sup>.

Herdeira da originalidade romântica, a vanguarda é continuação da *tradição da ruptura*, sua exacerbação e o seu próprio limite. Por mais admiração que tenha por ela, são notáveis as ressalvas e críticas nos juízos que Octavio Paz lhe faz: sendo uma exageração e uma exasperação, há no seu ritmo de invenção certa ansiedade que, se por um lado atravessa fechamentos, por outro acaba por criá-los. A imagem da transgressão se dá espacialmente: o caminho da vanguarda vê (e inventa) um muro, um abismo, sobre os quais é necessário saltar. Mas, uma vez transpostos, outro obstáculo será colocado. A crítica de Octavio Paz é clara: a vanguarda abre caminhos por onde não se poderia passar e, uma vez fundados, esses caminhos se tornam novos limites. Vivendo da invenção dos próprios limites a destruir, a vanguarda por eles se destrói.

---

<sup>22</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 423.

<sup>23</sup> Idem, p. 432.

Toda vanguarda tem de eleger e realizar procedimentos na obra, ou inventar um modo de manobrar a inteligência que faz a obra, que signifique algum rompimento com o já feito e que, com isto, promova uma abertura no horizonte do fazer artístico. *Inovação* pressupõe um horizonte de expectativas prévias, do já feito e estabelecido, com o qual é preciso romper para produzir algo novo. Neste sentido, as vanguardas coincidem com as revoluções, também por terem sido radicais no desejo de mudança da vida e, assim sendo, a vanguarda artística é política. Embora sejam concomitantes, é preciso separar uma da outra, afinal, citando um exemplo comum a esse contexto, a revolução russa assassinou muitos poetas de vanguarda, enquanto as vanguardas, por mais violentas que tenham sido, só cortaram as cabeças dos procedimentos e concepções no que diz respeito à arte e aos costumes. Vanguarda é ruptura simbólica. Tanto como crítica dos costumes sociais aceitos como naturais, incidindo para destruir o lugar-comum do estabelecido, quanto como proposta de procedimentos alternativos para as práticas artísticas, as vanguardas promoveram alterações irrevogáveis nos sistemas artísticos.

Por inventar a ruptura com o previamente estabelecido como forma privilegiada de ação, a vanguarda pressupõe a vigência de um passado que ainda resta no presente, com o qual se rompe. Quando Paz mostra que as vanguardas são o exagero da tradição da ruptura é porque elas se movimentam em direção a um adiante e pretendem nunca encontrar qualquer reposição, mas sempre fundarem o novo, algo inédito e inovador. O passado é interpretado enquanto limite ao qual não se deve retornar, e contra o qual é necessária a contestação. Se as tradições são transmissões culturais que restam do passado, a vanguarda se propõe à frente da tradição. Deste modo, a relação da vanguarda com a tradição pode ser considerada como negativa, de subtração ou destruição.

Ora, só pode estar à frente o que considera que há algo atrás. Por ser um destacamento simbólico, a organização do pensamento de vanguarda é baseada na idéia de sucessão, isto é, tem como estruturação o tempo linear e consecutivo. Ao mesmo tempo, Octavio Paz interpreta que as vanguardas propõem em suas obras e métodos outras organizações temporais, que não são a da linearidade moderna. Segundo Paz:

*La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y, más: es una de las*

*maneras de realizarla. El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identificó el cambio con la crítica y a los dos con el progreso. El arte moderno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias: fue una negación del tiempo lineal de la modernidad y fue una negación de sí mismo. Por lo primero, negaba a la modernidad; por lo segundo, la afirmaba. Frente a la historia y sus cambios, postuló el tiempo sin tiempo del origen, el instante o el ciclo; frente a su propia tradición, postuló el cambio y la crítica. Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba. Sólo dentro del tiempo lineal la negación podía desplegarse plenamente y sólo en una edad crítica como la nuestra la crítica podía ser creadora. Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos en el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno<sup>24</sup>.*

Como já vimos, Octavio Paz interpreta na crítica o procedimento moderno por excelência, crítica que funciona como instrumento para a ruptura com a tradição e estabelecimento de novas bases. Critica-se para se esclarecerem os pressupostos e se inventarem outros caminhos, para as coisas se modificarem. A crítica de Octavio Paz reconhece que características da modernidade como a negação, a ruptura e a própria crítica, tornaram-se rituais, repetições, cerimônias. A modernidade acabou por encontrar o que mais temia: a constância, e não o movimento. É que a vanguarda tem que desaparecer no ato mesmo em que se instaura como ruptura. Se isso não ocorre, ela se torna acadêmica, como um classicismo da ruptura. Mas, se isso ocorre, e a vanguarda se inaugura novamente outra, ela acaba por se destruir.

Esta é a aporia das vanguardas: inauguram a ruptura, mas as formas inventadas pela ruptura não podem repetir-se, sendo preciso produzir nova ruptura que as destrói. Nesse sentido, a repetição da ruptura tem que ser a cada novo momento uma diferença que parece começar tudo do nada. Há certamente um futuro na idéia vanguardista de superação da tradição, mas ele não chega, pois a repetição da ruptura destrói os meios de dar sequência ao projeto de atingi-lo. Cada ruptura se torna uma nova origem que não pode ter seguimento, mas deve ser destruída para se propor outra origem, como uma revolução permanente.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p.463. O grifo é do autor.

Segundo Octavio Paz, esta problemática é clara nos anos 1970, altura da publicação de *Los Hijos del Limo*, mas já estava também presente nas posições de vanguarda do início do século XX. Quando produz a ruptura somente pela ruptura, a vanguarda se perde na dissolução, na incapacidade de romper com o passado, porque este não chegou a se estabilizar. Como Paz escreve em outro momento, para perceber a mudança é necessário certo ritmo, e a inovação contínua não o permite, por não instaurar ritmo algum<sup>25</sup>. Se a vanguarda se persegue enquanto inovação contínua, torna-se a destruição da capacidade de revolução, ou, melhor dizendo, a sempre nova vanguarda vive da autofagia da destruição. Certamente esta visão é posterior as euforias do início do século e também é uma estafa da valorização da novidade. Mais do que uma leitura de que toda a modernidade tenha sido assim, Paz percebe em tal cansaço sinais do fim da modernidade. Como se nota, *Los Hijos Del Limo* é contemporâneo da discussão da pós-modernidade por teóricos como Lyotard.

Ao mesmo tempo que necessita da linearidade temporal, a noção de *ruptura* tem nela a sua impossibilidade, a sua crítica fundamental. Por instalarem um estado contínuo de rupturas, as artes modernas tendem a destruir a linearidade do tempo, porque produzem incessantemente originalidades, origens. A origem é entendida no trecho acima como afirmação do tempo sem tempo, pois ao estabelecer um novo começo, interrompe a continuidade que linearmente se daria. Inflado em si, em seu próprio momento, o instante também é consagrado por abolir relações com o passado e o futuro.

Como Paz apresenta, a vanguarda é tão filha do tempo consecutivo como sua questionadora, até ao ponto da destruição do tempo linear. Se a literatura moderna critica as mentalidades sociais e a abstração coletiva que se concebe do tempo

---

<sup>25</sup> “El futuro se convierte instantáneamente en pasado; los cambios son tan rápidos que producen la sensación de inmovilidad. La idea del cambio, más que los cambios mismos, fue el fundamento de la poesía moderna: el arte de hoy debe ser diferente del arte de ayer. Sólo que para percibir la diferencia entre ayer y hoy debe haber cierto ritmo. Si los cambios se producen muy lentamente, corren el peligro de ser confundidos con la inmovilidad. Eso fue lo que ocurrió con el arte del pasado: ni los artistas ni el público, hipnotizados por la idea de la “imitación de los antiguos”, percibían claramente los cambios. Tampoco podemos ahora percibirlos, aunque por la razón contraria: desaparecen con la misma celeridad con que aparecen. (...) La imitación de los modernos ha esterilizado más talentos que la imitación de los antiguos. A la falsa celeridad hay que añadir la proliferación: no sólo las vanguardias mueren apenas nacen, sino que se extienden como fungosidades. La diversidad se resuelve en uniformidad. Fragmentación de la vanguardia en cientos de movimientos idénticos: en el hormiguero se anulan las diferencias.”. PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 470.

estrutura os modos de pensar e agir, incidir no caráter linear e progressivo do tempo da modernidade, criticando-o, é ruptura por excelência. Afinal, o próprio corpo do poema rompe com a perspectiva de linearidade. Octavio Paz afirma:

*La oposición entre el espíritu poético y el revolucionario es parte de una contradicción mayor: la del tiempo lineal de la modernidad frente al tiempo rítmico del poema. (...) Como sus predecesores románticos y simbolistas, los poetas del siglo XX han opuesto al tiempo lineal del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica. La imagen y el humor: dos negaciones del tiempo sucesivo de la razón crítica y su deificación del futuro<sup>26</sup>.*

Por mais que interprete na vanguarda o ápice da destruição da linearidade temporal moderna, Paz entende que a crítica que a poesia realiza contra o tempo linear é inerente à experiência do poema. Afinal, o tempo do poema não é linear, mas rítmico. Pode-se pensar com isto que cada poema produz sua própria estrutura temporal. Ao abdicar do lugar em comum da linearidade progressiva, o poema mostra que outros modos de pensar e sentir são possíveis. O tempo rítmico do poema, neste sentido, carrega a abertura e a proposta de outros tempos. Cíclico, fragmentado, oco, absoluto. O tempo do poema pode se dar em lascas, não há um começo para a leitura, o meio de um poema pode ser o seu princípio. Isto fica claro se lembrarmos de algum ato de leitura, quando um primeiro verso obscuro, por exemplo, pôde se revelar com o reconhecimento de versos posteriores, e houve a obrigação de voltar ao princípio, ou dar um salto até o fim do poema, para completá-los. Mas também é possível ler um poema do primeiro ao último verso, sem nenhum pulo ou retorno. Neste sentido, não há previamente estabelecida em um poema qualquer hierarquia entre linearidade, fragmentação ou ciclo. E penso que as hipóteses de leitura também se aplicam à escrita.

Para além das considerações já marcadas a respeito do tempo, Octavio Paz insiste em uma consideração fundamental, de que a poesia do século XX tende a propor a simultaneidade como a estrutura do tempo, do poema.

*El nuevo lenguaje tuvo muchos nombres. El más conveniente, por ser el más descriptivo, es el de simultaneísmo. Fue una poética originada en el cubismo y en el futurismo. Una de las ideas centrales del cubismo era la*

---

<sup>26</sup> Idem, p. 428.

*presentación simultánea de las diversas partes de un objeto – las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas – y mostrar las relaciones entre ellas*<sup>27</sup>.

Octavio Paz analisa até mesmo em sua própria poesia a prática de uma “*poética simultaneísta*”, embora a singularize como a especialidade de Apollinaire, Cendrars e, sobretudo, de Reverdy. Para além das nomeações de autores singulares, Octavio Paz interpreta que a “*poética simultaneísta*” está presente nos movimentos de vanguarda. O cubismo altera radicalmente a relação temporal do espaço na pintura, figurando em uma tela muitas faces de um mesmo objeto, e não o plano de um ângulo fixo de observação. Neste sentido, insere a simultaneidade da observação, planificando em tinta o movimento necessário de um corpo que no espaço quisesse ver um objeto por muitos ângulos. Octavio Paz também escreve que os futuristas foram os primeiros a utilizar a palavra e o conceito de “*simultaneísmo*”, elegendo o movimento e a sensação como fundamento estético. Porém, acabaram por se perder, pois ao se abrirem para a sensação, os futuristas consagraram o instante até a cristalização do movimento<sup>28</sup>. Para além das duas vanguardas já citadas, Paz entende que a escrita automática surrealista é uma reposição da noção de *inspiração*. Ao elegerem a inspiração como procedimento, os surrealistas reinstalaram a ordem linear do tempo no ato da criação. Neste sentido, significaram um “retrocesso” (o termo é de Paz), porque a reposição da sucessão substituiu a possibilidade de simultaneidade<sup>29</sup>. Note-se que a avaliação de que o uso do procedimento da escrita automática constitui um retrocesso é aguda. É interessante notar que o senso de relativização de Octavio Paz diminui quando ele se refere aos seus contemporâneos de século. Para além disso,

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 437.

<sup>28</sup> “*Los futuristas, como es sabido, añadieron a esta estética intelectualista dos elementos: la sensación y el movimiento. También el nombre: simultaneísmo. Fueron los primeros en usar la palabra y el concepto (...) Por la puerta de la sensación entró el tiempo sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante. (...) Eliminación del tiempo como sucesión y como cambio: la estética futurista del movimiento se resolvió en la abolición del movimiento. Los agentes de la petrificación fueron la sensación y el instante.*”. PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 437- 438. O grifo é do autor.

<sup>29</sup> “*El principio que rige a la producción de poemas también fue distinto: al simultaneísmo, los surrealistas opusieron el dictado del inconsciente. La resurrección de la inspiración destruyó las bases intelectualistas de la poética derivada del cubismo y el orfismo. El dictado del inconsciente substituyó a la presentación simultánea de distintas realidades y, en consecuencia, arruinó la concepción del cuadro y del poema como sistemas de relaciones hechas de equivalencias y de oposiciones. Como el dictado de la inspiración es lineal y sucesivo, el surrealismo re-instaló el orden lineal. No importa que, por su contenido, el texto surrealista sea una subversión de la razón, la moral, o la lógica de todos los días: el orden en que se manifiesta ese delirio es el viejo orden sintáctico. Desde este punto de vista, el surrealismo fué mas bien un retroceso.*”. Idem, p. 443.



o poeta entende a reposição da linearidade sucessiva como um retrocesso, porque vê na prática poética da simultaneidade uma qualidade de realidade:

*El habla de todos los días, el lenguaje cotidiano que fluye y transcurre y no el instante y sus onomatopeyas e interjecciones, fue el canal por el que penetró en la poesía de nuestro siglo el tiempo real, el tiempo simultáneo y descontínuo*<sup>30</sup>.

Tanto a interjeição como a onomatopéia, são partículas que correspondem a instantes do cotidiano, palavras que grafam sons que não são exatamente palavras. Representando o momento do acontecimento ou de uma sensação, ambas introduzem na poesia a representação do instante. Porém, Octavio Paz considera que não é este o veículo de entrada do tempo simultâneo e descontínuo na poesia do século XX, mas a fala de todos os dias. A introdução da fala coloquial não é só uma subversão de qualquer associação entre poesia e academicismo ou uma crítica do poético quando ele se fecha no vernáculo, mas o veículo de introdução do “tempo real” na poesia do século XX. Se Octavio Paz atribui realidade ao tempo descontínuo e simultâneo, a introdução do cotidiano, da fala coloquial do cotidiano, na poesia, é o recorte que transporta da realidade o próprio caráter do tempo para o poema. Neste sentido, o poema não está fechado para a multiplicidade de possíveis acontecimentos simultâneos, mas antes os apresenta. Por outro lado, a idéia de uma transposição do cotidiano inclui em si o recorte, isto é, a descontinuidade.

Penso que com isto Octavio Paz está defendendo não só a realidade que atribui para o simultâneo e o descontínuo no tempo, como também está atribuindo um valor positivo para o tempo presente. Ora, o tempo de convergência das simultaneidades, tanto entre passado e futuro, como também de acontecimentos múltiplos entre pessoas e coisas diversas, é o presente. Além disso, é só a observação do presente que possibilita o reconhecimento da descontinuidade. Percebe-se no presente que o que foi já não é. Isto pode se dar até mesmo na observação de como as idéias se perdem e recuperam no pensamento. Sobre o *tempo presente*, Octavio Paz escreve:

*La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos, originalmente visión de poetas, se ha transformado en una creencia subyacente en las actitudes e ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos. El presente se ha vuelto el valor central de la tríada*

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 440.

*temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están presentes en el ahora*<sup>31</sup>.

Fica claro em *Los Hijos del Limo* que a importância da constituição do livro se dá não só por Octavio Paz transmitir uma forte interpretação do arquivo da modernidade, marcando suas singularidades, como também porque ele interpreta no tempo contemporâneo à sua escrita sinais da decadência da modernidade. Como vimos, Paz afirma que é estrutural na modernidade a noção de linearidade progressiva do tempo, onde o futuro torna-se um em aberto das melhorias a serem obras pelos homens. A sua interpretação das teorias que são contemporâneas à publicação do seu livro, isto é, da chamada “pós-modernidade” é a da decadência da idealização do futuro, que pode ser percebida em uma série de sinais. Um dos sinais mais fortes que Paz nota é o reconhecimento de que o progresso leva à destruição, consciência que pode ser, por exemplo, percebida nas crescentes teorias de cataclismos ambientais. *Los Hijos del Limo*, neste sentido, não é só uma leitura histórica da modernidade, como se inscreve no relato do fim de uma época. Outro sinal que Paz interpreta para o fim de tal época, é o de que a poesia produzida no fim do século XX aponta para uma *presentificação*.

Neste sentido, a observação da atribuição que Octavio Paz faz da simultaneidade do tempo me parece fundamental não só porque interpreta práticas de uma “*poética simultaneísta*”; como também porque ele considera que essa prática figura a realidade descontínua e simultânea do tempo; mas, sobretudo porque a prática da simultaneidade em poesia seria uma antecipação, trazendo indícios da centralidade que o tempo presente adquiriu no fim do século XX.

---

<sup>31</sup> PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 469.

## B. O Conservador de Originalidades

*Eu vejo um museu de grandes novidades*

*Cazuza*

Em dezembro de 1913, Ezra Pound publicou o curto ensaio “*The Tradition*” em *Poetry*, III. Embora esteja incluído na discussão deste trabalho, considero-o insuficiente para abarcar a importância da *tradição* no pensamento sobre poesia de Ezra Pound. Os ensaios centrais nesta análise são “*A Retrospect*”, “*How to Read*”, “*The Teacher’s Mission*”, “*The Serious Artist*” e “*Date Line*”<sup>32</sup>. Conforme nos indicam as notas da organização que T.S. Eliot fez dos ensaios de Pound<sup>33</sup>, esses ensaios foram, respectivamente, publicados pela primeira vez em: *Poetry*, I, 6, em março de 1913; *New York Herald*, “Books”, em 1928 ou 1927; *English Journal*, 1934; *The Egoist* A.D., 1913; “*Make It New*”, 1934 em Londres, pela Faber and Faber e em 1935 pela Yale University Press.

Antes de discuti-los preciso marcar duas considerações. A primeira é que, como se percebe, há diferenças temporais de publicação entre os textos no grupo acima citado. Considero que isto não impede a análise deles enquanto forças que montam unidades coesas do pensamento de Ezra Pound. Suas ideias reverberam sem muitas contradições, na constituição de um campo forte. Creio que a junção deles em um corpo comum cria relevo e síntese para as propostas de Pound. Em seus ensaios, a reiteração de certos problemas é tão exaustiva que uma mesma ideia aparece de modo quase idêntico com 20 anos de diferença, dando a impressão de que a maturidade o endureceu de ênfases, não de relativizações. Com isto, é difícil citá-lo e talvez fosse melhor colocar lado a lado as aparições semelhantes, fazendo com isso um mapeamento dos ensaios escolhidos para esta discussão. Porém, além de maçante, tal empreitada aparenta ser inútil, pois o código aberto do significado se fecharia em uma rede de reflexos. Mais do que isto, me interessa percorrer o pensamento de Pound à

---

<sup>32</sup> Apesar de fazer referências ao texto em inglês, não deixo de mencionar que recorri com frequência à tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, publicada pela editora Cultrix em conjunto com a Editora da Universidade de São Paulo, em 1976.

<sup>33</sup> Os ensaios centrais na discussão deste capítulo estão publicados em “*Literary Essays of Ezra Pound*”, organizado por T.S. Eliot. Todas as referências feitas a eles nesta dissertação remetem a esse volume.

procura de sua noção de *tradição*, sem enfiá-lo em um fechamento. Com isto, proponho citá-lo de maneira antológica, isto é, colhendo as passagens que considero mais adequadas para a constituição deste trabalho e descartando opções. A segunda consideração prévia é que, com exceção de “*The Tradition*” e diferindo dos textos de T.S. Eliot e Octavio Paz também discutidos nesta Parte Um, esses ensaios de Ezra Pound não centralizam a questão do que é *tradição* e nem tendem a defini-la, mas inventam uma constituição sistêmica da literatura e do seu papel social, em que a noção de *tradição*, embora velada, se exhibe como fundamental.

Sendo assim, mais do que analisar cada ensaio separadamente, considero importante criar linhas de interpretação entre eles, encontrando traços que reúnam e levantem problemas comuns para pensar como a *tradição* é fulcral no pensamento de Ezra Pound. Em síntese de introdução, é fundamental perceber a obsessão que Pound tem em sistematizar a poesia, determinando critérios e escolhas tanto para estabelecer o *melhor* do que já foi produzido em literatura, como propondo regras para os poetas que escrevem *agora*. A articulação entre conhecimento da literatura e transmissão deste conhecimento determina um modo particular de pensar e operar com a tradição: Pound vê a necessidade da constituição de uma antologia que seja a raiz e o acúmulo do conhecimento poético já produzido. O porquê dessa necessidade se explica não só internamente ao sistema literário, mas sobretudo por conta do altíssimo lugar em que Pound coloca a poesia, o conhecimento da poesia e os poetas em uma sociedade. Ele está convencido de que as relações entre literatura e ciência (suas comparações mais comuns são com a biologia, a química e a medicina) são de contiguidade, o que torna fundamentais o ensino, a prática e o estudo da literatura em qualquer sociedade.

Embora afirme que nada deve ser tomado como dogma ou, depois de estabelecer critérios fechados de análise literária, sugerir que eles devem ser testados até à eliminação<sup>34</sup>, não são a tolerância ou a flexibilidade as tônicas dos textos críticos

---

<sup>34</sup> Dois trechos exemplares para referir são: “*To begin with, consider the three propositions (demanding direct treatment, economy of words, and the sequence of the musical phrase), not as a dogma – never consider anything as dogma – but as the result of long contemplation, which, even if it is some one else’s contemplation, may be worth consideration*”. POUND, Ezra. “*A Retrospect*”, p. 4; e também: “*This list does not, obviously, contain the names of every author who has ever written a good poem or a good octave or sestet. It is the result of twenty-seven years’ thought on the subject and a résumé of conclusions. That may be a reason for giving it some consideration. It is not a reason for accepting it as a finality. Swallowed whole it is useless. For practical class work the instructor should try, to pry out some element that I have included and to substitute for it something more valid. The*

de Pound. Guiado pela admiração da força e pela eletricidade do humor, seus ensaios determinam eixos de estudo e técnica para qualquer interessado em poesia. O seu tom irônico é beligerante e se demonstra (talvez também se justifique) na centralidade da poesia em sua vida e no papel ético que concebe para a arte na humanidade. Para Pound a assertividade é o único modo de se declarar, de se declarar vivo. Há força colocada em cada uma de suas frases, que, de tão materiais, parecem sólidas. Se, por um lado, isso de serem consolidadas impossibilita dizer o que Pound diz de modo mais exato, por outro, suas frases parecem fundações para construções por cima. Ele é básico. E como a simplicidade não é das coisas fáceis de conseguir, Pound é também difícil, erudito, intratável. E veloz. Em qualquer de seus ensaios, dificilmente um mesmo assunto se mantém por mais que duas páginas, quiçá parágrafos. Ao mesmo tempo, um mesmo assunto encontra-se espalhado e reiterado em textos distanciados cronologicamente uns dos outros. É como se o pensamento nos ensaios de Pound passasse em alta velocidade por uma fita de Moebius, indo adiante e se reencontrando nos mesmos pontos.

Se a assertividade em Ezra Pound se relaciona com a clareza técnica que é por ele defendida e conclama para si autoridade de dizer, também seus textos trazem na carga da assinatura a lembrança da adesão ao fascismo de Mussolini, fato que acabaria por levá-lo a uma jaula, seguida de 13 anos em um hospício, acusado de traição pelo governo norte-americano. Pound viu no fascismo uma via econômica contra a banalidade da sociedade de plástico dos EUA e, quando os Aliados libertavam a Itália, fez declarações em um programa de rádio contra os norte-americanos, declarações essas que acabaram por levá-lo à prisão. Conta-se que na jaula Pound praticava exercícios de tênis e esgrima imaginários. Mais tarde, declarado louco, no hospício, escrevia os *Cantos* e traduzia Confúcio. Como reconhecer a barbárie quando ela se precipita? Beethoven compôs uma sinfonia em homenagem a Napoleão e Hölderlin um poema; ambos se arrependeram quando perceberam que o herói era de fato um tirano. No século XX, tais confusões são comuns, embora não sejam triviais. Em nenhum momento público Pound se declara arrependido e provavelmente nunca mudou de opinião, embora relatos contem que, preso, ele

---

*intelligent lay reader will instinctively try to do this for himself*". POUND, Ezra. "How To Read", p. 38-39.

praguejava contra todos os líderes políticos do momento<sup>35</sup>. De todo modo, com o elogio ao que é viril tão presente em seu pensamento, não é de surpreender que Pound tenha se equivocado com a interpretação da força ao aderir ao fascismo italiano, confundindo, por exemplo, o empenho da força fascista com o caráter do homem reto de Confúcio. Mas, sobretudo quando se nota como seu empenho jovial se torna amargura no fim da vida, fica claro que esse acontecimento é mais uma tragédia pessoal determinante, do que uma determinação de interpretação justa para a autoridade dos seus ensaios. Considero, inclusive, que a força da afirmatividade não pode tornar-se um tabu e nem a oscilação relativa da argumentação um sinônimo de inteligência.

### **Uma Metáfora: A Ciência é a Arte**

Em um texto que conta a sua relação com Ezra Pound, T.S. Eliot fala do homem inquieto que foi seu mestre e enfatiza dados fundamentais para perceber a importância de Pound no panorama poético do século XX. Eliot expõe que a edição de *The Waste Land* saiu diretamente dos cortes de metade do livro feitos por Pound para a gráfica ou conta, por exemplo, que a ponte editorial entre Londres e Nova York, que hoje é comum, antes de Pound não existia e a ele se deve. A relevância do trabalho ensaístico de Pound é avaliada por Eliot também pela instrução que fornece:

Não sei como esses ensaios críticos aparecerão para os que não o conheceram: pessoalmente, não posso separá-los de sua conversação. Sempre penso que são os únicos escritos contemporâneos sobre a arte poética que podem ser úteis para um jovem poeta. Eles formam um todo, uma doutrina, têm relações privilegiadas com a poesia de certa época e dirigem-se antes de tudo a um poeta<sup>36</sup>.

Determinações radicais como as de Pound em relação à necessária clareza da linguagem poética, mais substantiva e material, do que adjetiva e abstrata, foram fundamentais para a poesia feita no século XX. Creio que há coincidência entre o que

---

<sup>35</sup> Estes comentários a respeito da vida de Pound retirei das leituras dos ensaios de ALLEN, Robert. “La Cage” e RECK, Michael - “L’ époque élisabéthaine de M. Pound”. In: *Les Cahiers de L’HERNE- Ezra Pound I*.

<sup>36</sup> ELIOT, T.S. “Ezra Pound”. In: *Les Cahiers de L’HERNE- Ezra Pound I*, p. 124. Tradução nossa.

Pound propôs em 1918<sup>37</sup> e o que de fato ocorreu. Não sei se isto se deve ao fato de que Pound foi efetivamente lido e assim todos passaram por suas considerações, ou se ele previu o que aconteceria. A resposta não importa muito e provavelmente ambas as alternativas são corretas. De todo modo, a percepção deste fato confirma o trecho de Eliot acima citado.

Certamente os ensaios de Pound fornecem bons pontos de partida para jovens poetas. Ao mesmo tempo, notando com quanta frequência aparecem neles referências à crítica e ao ensino da literatura, é marcante a afirmação de Eliot de que os textos de Pound se dirigem centralmente aos poetas. Esta interpretação da finalidade dos escritos se deve ao fato de os dois dividirem na mesma pessoa os ofícios de poeta e ensaísta, e tenderem a marcar uma diferença neste acúmulo de funções, dando privilégio ao poeta. Isto é, esses poetas que também são críticos firmam um posicionamento diferenciado para avaliar a poesia: a hierarquia de ser antes um poeta a escrever crítica do que um crítico que escreva poesia. Sendo assim, embora Pound fale para qualquer interessado em literatura, o que ele tem a dizer como poeta parte de uma prática e por isso é mais relevante para quem também a pratique. Ao mesmo tempo, Pound determinou certas bases e resolveu transmiti-las, não exatamente para a instrução individual de alguém, mas porque para ele a prática da poesia é determinante para toda a sociedade. Neste sentido, para Pound esta prática está necessariamente entrelaçada com o ensino, isto é, com sua transmissão.

É pelas experiências práticas que tem dos fazeres poéticos, sejam eles de leitura ou escrita, que Pound estabelece deveres, necessidades e proibições. São constantes em seus ensaios comparações do ofício poético com outras práticas. Aqui *prática* quer dizer também *treino*, repetição técnica e exaustiva em busca do melhor fazer possível. Por exemplo, Pound associa o esforço do treino poético com aprender a tocar piano: “*don’t imagine (...) that you can please the expert before you have spent at least as much effort on art of verse as the average piano teacher spends on the art of music*”<sup>38</sup>. Derivando do aberto das regras da poesia moderna, a acidez de

---

<sup>37</sup> “As to Twentieth century poetry, and the poetry which I expect to see written during the next decade or so, it will, I think, move against poppy-cock, it will be harder and saner, it will be what Mr Hewlett calls ‘nearer the bone’. It will be as much like granite as it can be, its force will lie in its truth, its interpretative power (of course, poetic force does always rest there); I mean it will not try to seem forcible by rhetorical din, and luxurious riot. We will have fewer painted adjectives impeding the shock and stroke of it. At least for myself, I want it so, austere, direct, free from emotional slither”. POUND, Ezra. “A Retrospect”, p. 12.

<sup>38</sup> POUND, Ezra. Idem, p. 5.

uma frase como essa se dirige àqueles que fazem versos com a arrogância de qualquer sopro que os faça poetas. Apesar de determinar que o treino seja um pressuposto da prática de um poeta, Pound sabe que ele não é suficiente para fazer de alguém um grande poeta, porque há nisso fatalidade, fortuna ou acaso<sup>39</sup>.

Um tenista imita mil vezes o próprio gesto de alcançar a bola com a raquete, como também mimetiza instruções exteriores a seu corpo, que vê, ouve, reconhece. Treinar é repetir uma prática, adquirir uma técnica. Há em Pound o interesse de marcar que a poesia é antes uma prática fechada do que uma liberdade, peso de responsabilidade que é constante em seus ensaios e parece fundamentar resistências à associação da poesia à espontaneidade. Também a questão do verso livre aqui se coloca. Como pode um verso ser livre se ele pressupõe trabalho? É o que Pound determina citando: “*Eliot has said the thing very well when he said, ‘No vers is libre for the man who wants to do a good job’*”<sup>40</sup>.

E afirma em “*The Tradition*” que há uma tradição do verso livre que advém da poesia mélica grega: “*As to the tradition of vers libre: Jannaris in his study of the Melic poets comes to the conclusion that they composed to the feel of the thing, to the cadence, as have all good poets since*”<sup>41</sup>. O que Pound propõe é que o verso livre não é uma invenção moderna, pelo contrário, ele está na origem da invenção poética ocidental. E, mesmo assim, o verso livre nunca foi tão livre assim: composto com determinação diferente de qualquer regra de medida fixa, mas com interferência relacional da cadência e do “sentimento da coisa”. A leitura que ele expõe da tradição, neste sentido, resolve um problema poético contemporâneo ao fazer de Pound: a tradição ensina o que ela legitima: se os *bons* faziam assim, assim o faremos. No mesmo ensaio, Pound determina que da poesia mélica deriva toda a poesia antiga e da poesia provençal, toda a moderna. Mapeamento de origens, duas tradições que fundidas sintetizam a ligação da poesia com a música<sup>42</sup>. De todo modo, este

---

<sup>39</sup> “*The so-called major poets have most of them given their own gift but the peculiar term ‘major’ is rather a gift to them from Chronos. I mean that they have been born upon the stroke of the hour and that it has been given them to heap together and arrange and harmonize the results of many man’s labour.*” POUND, Ezra. “*The Serious Artist*”, p. 48-49. Grifo do autor.

<sup>40</sup> POUND, Ezra. “*A Retrospect*”, p.12.

<sup>41</sup> POUND, Ezra. “*The Tradition*”. p. 92-93.

<sup>42</sup> “*As it happens, the conditions of English and forces in the English tradition are traceable, for the most part, to the two traditions mentioned. It is not intelligent to ignore the fact that both in Greece and in Provence the poetry attained its highest rhythmic and metrical brilliance at times when arts of verse and music were most knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urge or necessity bound up within it.*” Idem, p. 91.



mapeamento é nomeação demasiadamente convencional para transmitir o que é a tradição no pensamento de Ezra Pound.

Normativo, ao esvaziamento das regras Pound responde com métodos, listagens e comparações. Apesar disso, ele não é exatamente conservador, se considerarmos que *conservador* é aquele que deseja manter o estado das coisas, Ezra Pound, pelo contrário, sempre defende a inovação e a descoberta como critérios positivos de avaliação das práticas poéticas. Por um lado, isso não é paradoxal se pensarmos que o desejo radical pela inovação determina em quem o tem uma compreensão do estabelecido. Só há invenção se na comparação com o já feito há diferença. Talvez a realização da originalidade possa ser intuitiva ou anárquica, mas no caso de Pound não o é. Em seus ensaios é antes hierárquica, fundamentada em um sério trabalho acumulado de conhecimento, estudo: erudição. É neste sentido que Pound mostra que o conhecimento da tradição literária é fundamental, porque é preciso saber o que já foi feito para inventar algo. Isto não quer dizer que não se encontre nele certo gozo iconoclasta, por exemplo, quando descarta Virgílio do corpo poético relevante da humanidade:

*I beg the reader to observe that I am being exceedingly iconoclastic, that I am omitting thirty established names for every two I include. I am chucking out Pindar, and Virgil, without the slightest compunction. (...) That is to say, I am omitting the authors who can **teach us no new** or more effective method of 'charging words'.<sup>43</sup>*

Quando retira da sua seleção Virgílio e outros poetas tradicionalmente incluídos no cânone literário, Pound está marcando as fronteiras de uma tradição que considera mais relevante do que a normatizada pelo hábito da transmissão. Sem dúvida esta seleção de outra tradição se liga com o que apresentamos sobre Octavio Paz na primeira seção deste capítulo: a *tradição da ruptura* é o modo de a modernidade literária se fazer. Siderado pela vontade de inovação e com isso tendo que resgatar do passado o que importa, Ezra Pound é um conservador da originalidade.

Para além da constituição de uma tradição, afirmações como essas sobre o descarte de poetas célebres de um cânone, evidenciam a relação que Pound tem com a

---

<sup>43</sup> POUND, Ezra. “*How To Read*”, p. 28. O grifo é nosso. Note-se a importância da noção de ensino e também de originalidade quando Pound explica que são omitidos de sua seleção autores que não podem “nos ensinar nada novo”.

convenção: não se trata de respeitá-la ou reproduzi-la, mas de destruí-la para refazer ou inventar normas que com mais ênfase e funcionalidade transmitam o que (lhe) interessa da tradição. Certamente o “lhe”, pelo respeito ao poeta que me concerne, só poderia vir entre parênteses, pois as colocações de Pound a respeito da literatura e a necessidade de organização de uma antologia, obsessivamente reiteradas em seus ensaios, são propostas pensadas com finalidades para toda a humanidade. E assim sendo, não é só nos termos de Octavio Paz, mas também no sentido de que seu pensamento determina um projeto de ação, que Pound é um poeta moderno. Isto marcando que seria insuficiente a atribuição do caráter *moderno* a um poeta somente por haver correspondência entre o momento da sua vida com um período histórico a que atribuíram o nome de “moderno”. Nos termos que Foucault propõe em “O Que São as Luzes?”:

(...) pergunto-me se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história. Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa<sup>44</sup>.

A noção de *tarefa* implica tanto o reconhecimento da necessidade do que deve ser feito como uma convicção em tal necessidade. O projeto de Pound se posiciona insatisfeito com as formas convencionais de pensar a literatura. O que ele fala da preguiça mental entre os intelectuais e da perversa natureza mercantil das editoras diz respeito a seus contemporâneos e é ainda pertinente. Em vários de seus ensaios, mas especialmente em “*How to Read*”, amparado por comentários autobiográficos sobre os lugares onde estudou, Pound destrói as instituições de ensino das Letras, afirmando que em vez de “instituições de ensino” deveriam se chamar “instituições para a

---

<sup>44</sup>FOUCAULT, Michel. “O Que São as Luzes?”. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, p. 341-342. Foucault enumera na sequência qual seria essa atitude de modernidade sintetizando Baudelaire. São três tópicos, e o quarto é um resumo dos três primeiros com uma conclusão, que diz: “Essa heroificação irônica do presente, esse jogo de liberdade com o real para a sua transfiguração, essa elaboração ascética de si, Baudelaire não concebe que possam ocorrer na própria sociedade ou no corpo político. Eles só podem produzir-se em um lugar outro que Baudelaire chama de arte.” (FOUCAULT, Michel. *Idem*, p. 344). A diferença determinante disto para o pensamento de Pound é que ele acentua com gravidade a capacidade das artes, creditando a elas o papel social determinante para determinar uma ética humana.

obstrução do aprendizado”<sup>45</sup>. Mas então por que não, simplesmente, determinar a extinção das instituições de ensino? Porque, por um lado, o aprendizado é fundamental para o treino e para a técnica do fazer literário, mas, sobretudo, porque o conhecimento que a literatura promove é único, insubstituível e determinante. Ezra Pound acredita que é o conhecimento das artes que ensina como a ética deve se fundamentar. De “*The Serious Artist*”:

*It is obvious that ethics are based on the nature of man, just as it is obvious that civics are based upon the nature of men when living together in groups (...) The arts, literature, poesy, are a science, just as chemistry is a science. Their subject is man, mankind and the individual. The subject of chemistry is matter considered as to its composition. The arts give us a great percentage of the lasting and unassailable data regarding the nature of man, of immaterial man, of man considered as a thinking and sentient creature. They begin where the science of medicine leaves off or rather they overlap that science. The borders of two arts overcross. From medicine we learn that man thrives best when duly washed, aired and sunned. From the arts we learn that man is whimsical, that one man differs from another. That men differ among themselves as leaves upon trees differ. That they do not resemble each other as do buttons cut by machine. From arts also we learn in what ways man resembles and in what way he differs from certain other animals. We learn that all men do not desire the same things and that it would therefore be inequitable to give to all men two acres and a cow. (...) An ethic based on a belief that men are different from what they are is manifestly stupid. It is stupid to apply such an ethic as it is to apply laws and morals designed for a nomadic tribe, or for a tribe in the state of barbarism, to a people crowded into the slums of a modern metropolis*<sup>46</sup>.

Pound afirma que arte, literatura, poesia, química e medicina são ciências e entretece os termos como se eles fossem sinônimos, cambiáveis. São comparações: a química tem como objeto a matéria, as artes tratam do que é imaterial na humanidade. Primeiro afirma que a arte é uma ciência, para depois dizer que a ciência da medicina é uma arte. Ambas dividem a fronteira de saber o que é o humano, de saber o que é o melhor para o ser humano. A medicina ensina dados genéricos, que dizem respeito a todos os homens como, por exemplo, a necessidade de higiene para a saúde e o bem estar. Já a arte trata do específico: é vital perceber que após uma afirmação tão plena como a de que a ética é baseada na natureza do homem, Pound determine que a natureza do homem é justamente haver diferenças entre os homens. Se só uma ética

---

<sup>45</sup> “Foot-note a few decades later: The proper definition would be ‘Institutions for the obstruction of learning’”. POUND, Ezra. “How To Read”, p. 15.

<sup>46</sup> POUND, Ezra. “*The Serious Artist*”, p. 41-42.

baseada por princípio no conhecimento das diferenças entre os homens é que pode ser justa, e a arte é o que permite o conhecimento das diferenças, a arte é o fundamento da ética.

Ezra Pound quer para as artes o caráter factual da ciência: as artes são o registro humano de ideias, valores, conteúdos, impressões, etc., de homens já mortos, ou que um dia irão morrer, mas que enquanto vivos realizaram e realizam marcas, impressões, traços que transportam o que são os homens do próprio tempo e lugar, tanto quanto os de outros tempos e lugares. Neste sentido, são uma base de dados não somente cultural como também histórica: registros do durável e inatacável (“*lasting and unassailable*”) referente à natureza do homem. Se são o que tem duração, resistem à destruição da morte e ensinam que em outros tempos homens vivos como somos agora agiram de maneira semelhante a nós. De todo modo, isto implica a inflação da categoria *homem*, isto é, Pound tem uma crença radical na importância da espécie humana e dos seus fazeres.

O artista sério, para Pound, é o que está consciente da responsabilidade de produzir atos e fatos para integrar essa base de dados transmissível e durável da humanidade que são as artes. Ao misturar estética com ética Ezra Pound constrói uma moral. Afirmar que as artes são o fundamento para a ética determina a necessidade de julgamentos éticos para a arte. Há nas concepções de Pound certa avaliação moral dos fazeres, mas, assim como seu reconhecimento do estabelecido coincide com uma grande vontade de inovação, seus juízos éticos também não são exatamente conservadores. A imoralidade da arte não está em produzir deformações e desvios sintáticos, sonoros ou pictóricos, como regimes autoritários tentaram coibir demonstrando somente a própria ignorância. A má arte para Pound não é degenerada em seus métodos ou em seus temas. Como se sabe, Pound foi um dos defensores de *Ulysses* de James Joyce contra a censura. Para ele a imoralidade da arte é a produção de dados falsos, desonestos. De “*The Serious Artist*”:

*This bring us to the immorality of bad art. Bad art is inaccurate art. It is art that makes false reports. If a scientist falsifies a report either deliberately or through negligence we consider him as either a criminal or a bad scientist according to the enormity of his offence, and he is punished or despised accordingly. (...) We distinguish very clearly between the physician who is doing his best for a patient, who is using drugs in which he believes, or who is in a wilderness, let us say, where the patient can get no other medical aid. (...) One does not need to read black print to learn this ethical fact about physicians. Yet it takes a deal of talking to convince a layman that bad art is “immoral”. And that good art can NOT be*

*immoral. By good art I mean art that bears true witness, I mean the art that is most precise. You can be wholly a liar in pretending that the particular vagueness was precise in its outline*<sup>47</sup>.

A comparação que Pound estabelece entre arte e medicina é radical. A vida do paciente está em jogo por conta da honestidade e da precisão do médico e dos instrumentos por ele utilizados. Se a arte e a medicina dividem fronteiras, a vida dos pacientes está para a honestidade do médico assim como a ética humana está para a precisão do artista. Afinal, em oposição ao falso médico, o artista sério é aquele que se aproxima da precisão da ciência na sua honestidade:

*The serious artist is scientific in that he presents the image of his desire, of his hate, of his indifference as precisely that, as precisely the image of his own desire, hate or indifference. The more precise his record the more lasting and unassailable his work of art*<sup>48</sup>.

Está subentendida no trecho acima a concepção de que ser durável e resistente à travessia do tempo é o que torna uma obra de arte relevante, mais do que o efeito que ela possa produzir no momento da sua realização. Ao mesmo tempo, como o que torna uma obra durável é a precisão do registro feito por alguém em particular, a especificidade do fazer se dá sempre em um tempo presente, na convergência de dados e tempos do presente. Ilustra esse pensamento a célebre afirmação de Pound, de que os artistas são a antena da raça, enunciado que aparece entre aspas logo na primeira linha de *“The Teacher’s Mission”*<sup>49</sup>. Uma antena é um instrumento de recepção e transmissão; comutador de percepções, o artista reúne e transmite a *raça*, noção que me parece também possível de trocar por *espécie*. O artista transmite a espécie, separa-nos dos outros animais, singulariza-se documentando a vida, o povo, o tempo. Largura de recepções, o mundo é grande e plural e um artista é uma só pessoa.

---

<sup>47</sup> POUND, Ezra. *“The Serious Artist”*, p. 43-44. Em *“The Teacher’s Mission”*, publicado 21 anos depois de *“The Serious Artist”*, Pound conclui nas últimas linhas: *“False witness in the teaching of letters OUGHT to be just as a dishonourable as falsification in medicine”*. POUND, Ezra, *“The Teacher’s Mission”*, p. 63.

<sup>48</sup> POUND, Ezra. *“The Serious Artist”*, p. 46.

<sup>49</sup> Ao que parece, citação de si mesmo, do seu ensaio de 1918, *“Henry James”*, no qual Pound escreve: *“Flaubert said of the War of 1870: ‘If they had read my Education Sentimentale, this sort of thing wouldn’t have happened.’ Artists are the antennae of the race, but the bullet-headed many will never learn to trust their great artists. If it is the business of the artist to make humanity aware of itself; here the thing was done, the pages of diagnosis.”* (POUND, Ezra. *“Henry James”*, p. 297). Fica evidente, com a menção da possibilidade de consciência através das páginas de diagnóstico, que as idéias de Pound convergem na associação entre as artes e a medicina.

Incluída no que é vasto, a precisão singulariza cada fazer de obra como emissão individual de uma antena e não de outra: o artista é sério quando apresenta o que lhe interessa. E, para Pound, é só se for suficientemente preciso (tanto quanto a ciência o é) que o artista será relevante para a humanidade, enquanto relator de dados<sup>50</sup>.

É notável aqui alguma contradição, já que Pound determina em “*How to Read*” que a grande literatura é a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível e neste ponto não faz a distinção entre os modos discursivos da literatura e da ciência. Pound apaga a diferença de que a ciência faz da linguagem veículo do seu conteúdo tornando-a transparente até à neutralidade e a poesia apresenta-se como potência aglutinadora da linguagem, esforçando-se para que forma e conteúdo não sejam distinguíveis<sup>51</sup>. Além disso, por mais que eu perceba que a precisão de um texto seja uma limpidez de escolhas, e a vontade de clareza uma previsão da comunicação entre quem escreve e quem lê, penso que Pound está equivocado em defendê-las como o meio para a precisão do registro. Se a escrita se refere a um registro de dados do mundo, não se trata de uma relação imediata e sem mediação entre escolha e transmissão. Penso que um poeta não pode ser um termômetro (a imagem é de Pound) porque a transmissão do mundo que realiza, a

---

<sup>50</sup> Relator histórico, também. Esta proposição tem forte caráter político. Pense-se na violência com que os regimes totalitários do século XX dizimaram poetas. Cito Michael Hamburger: “Dois outros inovadores russos da mesma geração [a de Maikóvski], Vielimir Khlébnikov e Serguei Iessiênin, haviam morrido em 1922 e 1925, e tinham sido ainda menos capazes do que Maiakóvski de fazer face às demandas oficiais nas artes. Óssip Mandesltam foi preso repetidas vezes, enviado para a Sibéria e impedido de publicar sua obra depois de 1928. Nem mesmo sua morte foi registrada, nem tornada pública, embora hoje pareça provável que ele tenha morrido em Vladivostok em 1938, tenha mudado tanto a ponto de se tornar irreconhecível e quase enlouquecido em consequência do tratamento a que foi submetido. Lorca foi assassinado pelos fascistas espanhóis, seu contemporâneo mais jovem, Miguel Hernández, foi submetido a um regime de inanição e foi torturado até a morte na prisão de Alicante em 1942. O talentoso poeta húngaro Miklós Radnóti morreu num campo de concentração na Alemanha em 1944. A última notícia de que a poeta alemã Gertrud Kolmar estava viva é de 1943, quando encontrava-se em um campo de trabalhos forçados. O poeta turco Nazim Hikmet foi condenado a 29 anos de solitária em 1929 e obrigado a se refugiar na Rússia, depois de sua liberação em 1951. A grande maioria dos modernistas alemães que sobreviveram até 1933 terminaram a vida no exílio, e alguns deles se dispersaram depois da Guerra Civil. O amigo de Apollinaire, Max Jacob, foi preso em seu retiro religioso em Saint-Benoît-sur-Loire, e morreu num campo de concentração nazista.” HAMBURGUER, Michael. *A Verdade da Poesia*, p. 231.

<sup>51</sup> “Um último traço une a ciência e a literatura, mas esse traço é também aquele que divide mais seguramente do que qualquer outra diferença: ambas são discursos (o que era bem expresso pela ideia do *logos* antigo), mas a linguagem que as constituiu às duas, a ciência e a literatura não a assumem, ou se preferirem, não a professam do mesmo modo. Para a ciência, a linguagem não é senão um instrumento, que há interesse em tornar tão transparente, tão neutro quanto possível sujeito à matéria científica (operações, hipóteses, resultados), a qual, diz-se, existe fora dela e precede-a: há por um lado e *primeiro* os conteúdos da mensagem científica, que são tudo, por outro lado e *depois* a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada.” BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*, p. 14.

escrita, consiste em certa distorção dos dados, justamente porque um objeto não é o nome que lhe dão, e a escrita se faz na sutura, ou no desvio, dessa cisão<sup>52</sup>.

Também é de pensar se os critérios de clareza e precisão, tão utilizados por Pound, não são relativos, variáveis dependendo do observador e do objeto. Mas parece ser inquestionável que tanto *clareza* como *precisão*, embora variáveis, podem ser utilizadas como critérios por quem os aplicar. Pound usa seus critérios como pressupostos evidentes e, como em momentos diversos de seus ensaios marca que o que considera mais importante na honestidade de um crítico é que ele defina seus critérios e gostos, fica claro que *clareza* e *precisão* são seus instrumentos intelectuais preferidos entre as definições críticas e denunciam não só a defesa de Pound da perfeição advinda do treinamento e do trabalho, como da constituição formal definida.

Quando me deparei nos ensaios de Ezra Pound com a questão da relação entre arte e medicina, recordei-me do ensaio “A Literatura e a Vida”, de Gilles Deleuze. Embora a lembrança insistia na citação, a interpretação formal estabilizante que Pound faz das informações fornecidas pela arte impede a aproximação dos seus conceitos da noção de devir deleuziano. Pensei assim em descartar a comparação. No entanto, há um trecho do ensaio de Deleuze que ajuda a ilustrar o pensamento de Pound:

(...) o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um

---

<sup>52</sup> Penso isto com Sigurd Burckhardt, citado por Michael Hamburger em *A verdade da poesia*: "Idealmente, a linguagem do intercâmbio social deveria ser como a vidraça da janela; não deveríamos notar que ela se posta entre nós e o sentido "por trás" dela; mas quando os químicos recentemente desenvolveram um revestimento plástico que tornava inteiramente invisível o vidro sobre o que fora estendido, as consequências estiveram longe de ser satisfatórias: as pessoas davam de cara com o vidro. Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela também não pode existir. A linguagem não pode fazer justiça a toda verdade humana mais do que a lei a todos os desejos humanos. Em sua própria natureza como um instrumento social, ela deve ser uma convenção, deve ordenar arbitrariamente o caos das experiências, facultando a expressão a algumas, negando-a a outras. Deve fornecer denominadores comuns e, assim, por força, ela falsifica, da mesma forma que a lei necessariamente inflige a injustiça. E essas falsificações serão tanto mais perigosas quanto mais "transparente" a linguagem parece se tornar, quanto mais inquestionavelmente ela for aceita como um meio que não leva à distorção. Não se trata da vidraça da janela mas, de preferência, de um sistema de lentes que concentra e refrata os raios de uma hipotética visão não mediada. O primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o oposto de tornar a linguagem mais transparente. As metáforas intensificam uma consciência da distorção da linguagem, aumentando a espessura e a curvatura das lentes, e, assim, exagerando os ângulos de refração. Elas nos abalam em nossa cômoda convicção de que um túmulo é um túmulo. Elas são jogos semânticos de palavras, assim como os jogos de palavras são metáforas fonéticas; embora deixem intactos os sons das palavras, elas rompem com sua identidade semântica." O trecho foi retirado por Hamburger do ensaio “The Poet as a Fool and Priest”, de Sigurd Burckhardt e publicado em *A Journal of English Literary History*, v.25, n. 4, dez. 1956, p. 279-98. HAMBURGUER, Michael. *A Verdade da Poesia*, p. 55-56.

empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiadamente grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis<sup>53</sup>.

A concepção esportiva de Ezra Pound é certamente mais rígida do que a de Deleuze e não parece interessada na fragilidade saudável do corpo do escritor, mas centrada na “gorda saúde dominante”, ou inventando termos mais adequados aos do poeta, mais interessada na vitalidade da energia. Apesar das diferenças, ambas as concepções coincidem no sentido de o escritor ver e ouvir coisas demasiadamente grandes para ele, apresentando uma sintomática do mundo quando escreve. Pound determina que há na literatura uma arte do diagnóstico e outra da cura, assim como na medicina:

*As there are in medicine the art of diagnosis and the art of cure, so in the arts, so in the particular arts of poetry and of literature, there is the art of diagnosis and there is the art of cure. They call one the cult of ugliness and the other cult of beauty. The cult of beauty is the hygiene, it is sun, air and the sea and the rain and the lake bathing. The cult of ugliness, Villon, Baudelaire, Corbière, Beardsley are diagnosis. [...] Beauty in art reminds one what is worth while. I am not now speaking of shams. I mean beauty, not slither, not sentimentalizing about beauty, not telling people that beauty is the proper and respectable thing. I mean beauty. You don't argue about an April wind, you feel bucked up when you meet it. You feel bucked up when you come on a swift moving thought in Plato or on a fine line in a statue<sup>54</sup>.*

Pound não costuma fazer desconstruções conceituais. Ele está interessado em estabelecer bases firmes, destruindo convenções, certamente, mas também estabelecendo definições simples que funcionam como verdades. Nem por isso sua definição de “beleza” como algo que de repente nos atinge é menos correta ou frágil. Claramente ele defende a “beleza” da noção sentimental de *belo* e explicita que, quando a sensação de algo bonito acontece, não há argumentação possível contra ela: a beleza existe, aparece, cria-se. A beleza se torna assim um sinal do que deve ser preservado e respeitado. Em “*The Tradition*” Pound justifica a conservação da tradição por conta de ela ser uma “beleza”: “*The tradition is a beauty which we*

---

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e Clínica*, p.13-14.

<sup>54</sup> POUND, Ezra. “*The Serious Artist*”, p. 45.



*preserve and not a set of fetters to bind us*”<sup>55</sup>. Traço de resistência à ruptura, não pensar-se preso, não se querer soltar, mas reconhecer que o que deve ser preservado é aquilo que se considera bonito e que, na escolha do reconhecimento, deve ser conservado.

O que Pound diz é que na aproximação entre medicina e poesia, o diagnóstico está ligado à demonstração da feiúra e a cura, ao culto da beleza. Se há nisto uma relação implícita entre feiúra e doença e entre beleza e saúde, o artista tem a opção entre mostrar o que mata e o que faz viver. Mas Pound sabe que é impossível eliminar a doença e nem faria sentido tentá-lo. Inseparáveis, a saúde só existe se houver doença para comparar-se. E por a poesia se tratar de uma série de efeitos, é óbvio que pode ser bonita a apreciação do horror, do vil, do que é feio. No sistema moral de Ezra Pound a eliminação do mal nas artes é necessária, mas não é a exclusão da doença, da feiúra ou do próprio mal que vai extirpá-lo, mas a retirada dos artistas que não são sérios dos sistemas de transmissão. Ou seja, Pound quer retirar da transmissão literária as obras daqueles artistas que, não sendo como cientistas, não têm a consciência do acúmulo de conhecimento, da precisão e da responsabilidade social que é fazer arte. A tarefa está traçada.

Ao dizer que arte é ciência, é forçada a aproximação de coisas distintas. É de notar na convergência estabelecida entre poesia e ciência que Ezra Pound apaga o que as separa, realizando uma operação tão radical de comparação que poderíamos chamar de metafórica. Pode haver nesta comparação resquícios cientificistas do século XIX e também a aproximação antiga dos fazeres humanos enquanto *tekhné*, técnicas, mas não me parece suficiente para justificá-la. Em paralelo à prática da psicanálise e do desenvolvimento da linguística, as discussões das Letras no século XX muitas vezes se aproximam da necessidade de demonstrar como é científico o caráter do literário (ou da discussão sobre o literário). Mas as distinções entre literatura e ciência não deixam de ser feitas, até pelo contrário, para que elas se aproximem é necessário entender por onde é que elas se separam. Creio que é justamente no que se apaga das diferenças entre arte e ciência que reside o motivo de o pensamento de Ezra Pound necessitar dessa metáfora. Em *Crítica e Verdade*, Roland Barthes afirma a necessidade da criação de uma “ciência da literatura” que dê conta do estudo das práticas literárias, mas é de “Da Ciência à Literatura”, ensaio

---

<sup>55</sup> POUND, Ezra. “*The Tradition*”, p. 92.

pouco posterior, que aproveitamos a distinção de Barthes entre a literatura e as ciências humanas:

As faculdades francesas possuem uma lista oficial das ciências, sociais e humanas, que são objecto de um ensino reconhecido, obrigando assim a limitar a especialidade dos diplomas que conferem: pode-se ser doutor em estética, em psicologia, em sociologia, não se pode sê-lo em heráldica, em semântica ou em vitimologia. A instituição determina assim, directamente, a natureza do saber humano, ao impor os seus modos de divisão e de classificação. Por outras palavras, o que define a ciência (por esta palavra entender-se-á aqui, a partir de agora, o conjunto das ciências sociais e humanas), não é nem o seu conteúdo (que é muitas vezes mal limitado e lábil), nem o seu método (que varia de uma ciência para a outra: que há de comum entre a ciência histórica e a psicologia experimental?), nem a sua moral (nem a seriedade nem o rigor são propriedade da ciência), nem o seu modo de comunicação (a ciência imprime-se em livros, como todo o resto), mas apenas o seu estatuto, isto é, a sua determinação social: é objecto de ciência toda a matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida. Numa palavra, a ciência é o que se ensina. A literatura tem todos os caracteres secundários da ciência, quer dizer, todos os atributos que não a definem. Os seus conteúdos são exactamente os da ciência: não existe certamente uma única matéria científica que não tenha sido tratada pela literatura universal: o mundo da obra é um mundo total, em que todo o saber (social, psicológico, histórico) toma lugar, de modo que a literatura tem para nós aquela unidade cosmogónica de que disfrutavam os antigos gregos, mas que o estado das nossas ciências nos recusa hoje. Além disso, tal como a ciência, a literatura é metódica: tem os seus programas de investigação, que variam segundo as escolas e segundo as épocas (como aliás os da ciência), as suas regras de pesquisa, por vezes mesmo as suas pretensões experimentais. Tal como a ciência, a literatura tem a sua moral, um certo modo de extrair, da imagem que dá a si própria do seu ser, as regras do seu fazer, e de submeter consequentemente as suas empresas a um certo espírito absoluto<sup>56</sup>.

Falando genericamente, enquanto as ciências biológicas tratam de organismos vivos e as exatas de cálculos que determinam o funcionamento das coisas, as ciências humanas tratam, antes de tudo, de objetos artificiais, os sistemas simbólicos da cultura e suas interpretações. Por ser uma produção humana, a literatura está mais próxima das humanas do que das outras ciências e penso ser por isso que Barthes escolhe marcar quais são as distâncias e as diferenças neste eixo que tem mais proximidade. O salto de Ezra Pound ao comparar literatura com ciências biológicas e exatas é maior, e é também neste sentido que penso tratar-se de comparações que podem ser lidas enquanto metáforas. Embora concordem em certa sintomática do mundo, cosmogonia de assuntos e seres que se efetiva no literário, a literatura para Barthes, no uso efetivo

---

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*, p. 13.

da língua, é justamente o burlar (e o desejo de burlar) qualquer estatuto social; mas para Pound, não: a literatura é uma ciência que ensina o que é o homem.

Sendo assim, apesar do trecho de Roland Barthes tratar somente de distinguir a literatura das ciências humanas, creio que suas determinações servem com exatidão para pensar porque Pound executa essa operação metafórica de aproximação entre ciência e literatura. A diferença é apagada porque Ezra Pound quer para a literatura o *estatuto* da ciência: “matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida”.

Penso ser importante perceber que quando Barthes compara instituição e língua, além de propor que a língua funciona normativamente (coisa que dirá mais arduamente em *Aula*, ao afirmar que toda língua é fascista), o professor Roland Barthes também está sugerindo que a instituição deve ser questionada por dentro. Isto é: se Barthes propõe que a literatura é um burlar do sistema da língua, terrorista e desejante, a literatura desvia, refaz, vai contra a própria instituição que a fundamenta. Como vimos algumas páginas atrás, Pound tem ressentimentos contra as instituições de ensino pelas quais já passou e certamente é desconfiado o bastante para não propor nada interior ao sistema, mas a constituição de uma organização paralela: o *paideuma*: “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”<sup>57</sup>. Apropriado por Pound do etnólogo Leo Frobenius, embora o termo *paideuma* não seja utilizado por Pound com tanta frequência como a noção de *antologia*, é o conceito mais célebre de sua obra. Optei por discutir *antologia*.

### **Antologia: sistematizar pela inovação**

Se as diferenças entre ciências e literatura são apagadas por Ezra Pound porque ele pretende para a literatura o estatuto de “matéria que a sociedade julga

---

<sup>57</sup> Embora seja o termo mais famoso de Pound, não encontrei nenhuma definição de equivalência, isto é, nenhuma afirmação linear do tipo “o *paideuma* é” em nenhum dos ensaios que li. A citação foi utilizada como nota de rodapé à terceira parte de *ABC da Literatura*, organizada por Augusto de Campos e traduzida por ele e José Paulo Paes. Encontrei-a em “*A Date Line*” (p. 75), onde Pound se refere a uma das funções da crítica literária. Na edição brasileira de *ABC da Literatura*, a última parte tem como título “Mini-Antologia do Paideuma Poundiano” e como nota de rodapé ao título apresenta o significado citado para *paideuma*. Não tive acesso ao texto original em inglês e desconheço se em algum outro texto Pound re-aproveitou a definição tornando-a equivalente à *paideuma*.

digna de ser transmitida” como é socialmente aceito para a ciência, a organização de uma antologia é a constituição da base de dados para essa transmissão. “Antologia” relaciona-se etimologicamente com a ideia de selecionar flores para um buquê<sup>58</sup>. Em poesia pode ser a seleção do trabalho de um só autor, ter um recorte temático ou representar escolhas de um período no tempo. A seleção de uma antologia obedece necessariamente a algum critério do organizador. A motivação e o critério de Ezra Pound:

*Later it struck me that the best history of painting in London was the National Gallery, and that the best history of literature, more particular of poetry, would be a twelve-volume anthology in which poem was chosen not merely because it was a nice poem or a poem Aunt Hepsy liked, but because it contained an invention, a definite contribution to the art of verbal expression*<sup>59</sup>.

A tia Hepsy pode continuar gostando dos poemas agradáveis, mas o critério da antologia a ser feita por Pound é a invenção. Por *invenção* Pound não subentende a noção retórica antiga de *inventio*, mas a de valorização do fazer de algo original<sup>60</sup>. Em literatura *invenção* pode substituir a palavra *poema* ou *romance*, permitindo, por exemplo, dizer “ele produziu uma invenção”, o que faz *invenção* funcionar feito sinônimo de um objeto produzido artificialmente e que, por sua singularidade, distingue-se dos demais. Como critério crítico *invenção* tende a significar a avaliação de radicalidade de uma prática artística que em um ou muitos de seus aspectos inova, produz algo original. Referida a uma pessoa *originalidade* pode tanto significar uma criação inventiva que ela praticou (uma criação inventiva dela), como também determinar a origem de onde ela vem (determinar sua origem). Em poesia a invenção é fundação de origem: isto é, um fazer que ao mesmo tempo em que inova (ou justamente porque inova) é originário. Por instaurar uma nova origem, o critério de

---

<sup>58</sup> Do verbete “*Anthology*” do *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “*Etymologically a “bouquet,” from Gr. anthos (flower) and legein (to gather, pick up).*” BROGAN, T.V.F. e SWANSON, Roy Arthur. “*Anthology*”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 74.

<sup>59</sup> POUND, Ezra. “*How To Read*”, p. 17.

<sup>60</sup> Um trecho do verbete “*Invention*” do *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “*It has traditionally been said that, while the original meaning of ‘invention’ involved primarily the idea of ‘finding’ subject matter (even by imitating or borrowing from other writers), the term later came to suggest, through association with the concept of imagination, not so much finding as ‘creating’.* (...) *It was romanticism which fixed in the modern mind the valorization of creativity and purely original invention over the wider concept of antiquity. ‘Outside of god,’ Victor Hugo remarked, ‘Shakespeare invented most.’*” MARSH, Robert e BROGAN, T.V.F. “*Invention*”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 629.

*invenção* estabelece aquilo que tem força originária, suficiente para nascer e fazer nascer.

Pode-se certamente argumentar que a novidade não existe em si, sendo mais uma sensação ou uma interpretação, do que um fato, ainda mais hoje quando a ideia de *originalidade* parece gasta. Não tenho intenção de defendê-la, embora considere que a originalidade ainda é um critério muito utilizado, desde o romantismo, pela crítica ou mesmo em análises mais descompromissadas e somente apreciativas de qualquer obra de arte. Talvez o simples fato de ela continuar como critério forte de análise nos diga que mesmo que seja uma interpretação subjetiva, ou datada no tempo, a sensação de originalidade é algo que se pode entender. Para além das possibilidades já definidas, acho que é possível propor que *invenção* em poesia pode tanto significar uma alteração de procedimento, como também um efeito de novidade.

Como referimos anteriormente, para reconhecer o que constitui uma *invenção* é necessário comparar um feito com o que já foi feito. Só conhecendo o que já foi feito e imaginando certo horizonte de expectativas é que um poeta pode fazer algo inovador. Aferir a uma obra a qualidade de ser *nova* determina que um espaço foi aberto em sua relação com alguma tradição, isto é, que a invenção não foi subtraída pelo peso do já feito. Se é preciso conhecer o estabelecido e a invenção é uma força carregada de início, o ato inventivo rasga uma cisão no tempo: pressupondo o passado, origina um novo presente que aponta outro futuro. Tarefa da modernidade, o lançar de saídas, com o passado servindo de alavanca: Pound escreve em “*The Teacher’s Mission*”: “*Retrospect is inexcusable, especially in education, save when used distinctly as leverage toward the future. An education that is not focused on the life of to-day and to-morrow is treason to the pupil*”<sup>61</sup>. Ao organizar uma antologia que tenha por critério a *invenção*, Pound pensa que vai reduzir o tempo de trabalho ou estudo de um futuro poeta, porque este poderá atingir rapidamente o que interessa da poesia já produzida no mundo. Neste sentido, sua proposta de antologia liga-se à interpretação de Eliot de que seus ensaios dirigem-se sobretudo aos jovens poetas, poupando-os do conhecimento desnecessário, que poderia até contaminá-los com o erro da repetição:

---

<sup>61</sup> POUND, Ezra. “*A Retrospect*”, p. 6.

*If a certain thing was said once for all in Atlantis or Arcadia, in 450 Before Christ or in 1290 after, it is not for us moderns to go saying it over, or to go obscuring the memory of the dead by saying the same thing with less skill and less conviction*<sup>62</sup>.

Levada ao extremo, a vontade de inovação também é um anseio pela eliminação da repetição e, neste sentido, só pode se dar tendo como pressuposto tácito a consecutividade linear do tempo, não repetível. Se o modo de pensar a abstração do tempo de Ezra Pound se baseasse na circularidade, não veria progresso na falta de repetição, mas o caos. Para Pound, pelo contrário, o acúmulo de invenções, distinguidas umas das outras, é o que organiza o conhecimento do que é relevante na poesia produzida no passado. A observação deste acúmulo ensina o que já foi feito e que não poderá ser refeito. Tendo o passado como base comparativa é que um poeta pode perceber, em comparação com o tempo presente, o que falta fazer. Neste sentido, cabe a *invenção* encontrar brechas na *tradição*:

*My pawing over the ancients and semi-ancients has been one struggle to find out what has been done, once for all, better than it can ever be done again, and to find out what remains for us to do, and plenty does remain, for if we still feel the same emotions as those which launched the thousand ships, it is quite certain that we come on these feelings different nuances, by differently, through different nuances, by different intellectual gradations. Each age has its own abounding gifts yet only some ages transmute them into matter of duration. No good poetry is ever written in a manner twenty years old, for to write in such a manner shows conclusively that the writer thinks from books, convention and cliché, and not from life, yet a man feeling the divorce of life and his art may naturally try to resurrect a forgotten mode if he finds in that mode some leaven, or if he think he sees in it some element lacking in contemporary art which might unite that art again to its sustenance, life*<sup>63</sup>.

A poesia é inventiva quando está em consonância com o seu próprio tempo e não na repetição de modismos. Ruptura com o cânone enquanto modelo fixo e apreciação dele enquanto aproveitamento: a poesia produzida no passado mostra como o presente é diferente dele e ensina pontos de partida. A consciência prática desta diferença é a não repetição. Tanto quanto conhecer a tradição, o poeta inventivo deve preservar o presente, privilegiando a diferença. O privilégio do presente, neste sentido, é o meio com que Pound justifica que não quer conservar o passado para que ele dite como as coisas devem ser agora, mas como elas já foram e, exatamente por

---

<sup>62</sup> Idem, p.10-11.

<sup>63</sup> Ibidem, p.11.

isso, não precisam se repetir. A não ser que o poeta veja na repetição uma ressurreição que ligue a poesia à vida de seu tempo: que o passado se transforme em algo original, mais uma vez. O conhecimento da tradição literária serve como ferramenta para o presente e para as futuras gerações de poetas.

A antologia proposta por Pound é complexa por ser a conservação de inventividades. Afinal, como propõe Manuel Gusmão, toda antologia tende a funcionar tanto como repertório, como modelo:

Uma antologia é, pelo menos em parte, um processo de constituição de uma memória e nesse sentido podemos também recordar a noção de que “a cultura [é] a memória não hereditária de uma dada colectividade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições (id: 40). Esse carácter *não hereditário* significa precisamente que estamos perante uma *construção*; (...) é que uma antologia tende a não ser apenas um *repertório*: -- uma colecção de textos e, eventualmente, um elenco de autores – mas também um *modelo* (um *sistema de regras* ou *critérios*, um *código* ou um *programa*, tácito ou só parcialmente explicitado) que assegura não apenas a legibilidade ou a compreensão das escolhas feitas, mas a própria produção e reprodução do repertório, visando assegurar a continuidade da própria memória. Esta distinção entre *repertório* e *modelo* pode ser traduzida na noção de que as antologias podem distribuir-se em leque ou gravitar em torno de (e entre) dois pólos que não se excluem necessariamente, antes se podem contaminar: o *arquivo* (ou a *galeria de museu*)- a antologia assume-se dominantemente como um banco de memória ou uma base de dados (ou como a preservação de um dado “patrimônio”- e o *cânone* (a antologia tende a constituir de forma mais ou menos intencionada a configuração de um modelo reproduzível).<sup>64</sup>

Se a antologia faz um corte de seleção dentro da cultura e para Pound a literatura é um banco de dados que ensina como os homens diferem entre si, não tendo como critério uma língua, um povo ou um período, mas a *invenção*, a antologia de Pound se propõe como registro da cultura humana. Ao fundamentar uma antologia, Pound certamente se preocupa com a reprodução daquilo que considera fundamental para a espécie. Resistência ao apagamento inerente à sua própria transmissão e construída como base da memória universal, a antologia de Pound tem o projeto científico de apresentar o que é o homem. Curioso é notar que, ao mesmo tempo que a antologia de Pound funciona como arquivo para salvaguardar a sua transmissão, ao privilegiar a mudança, a tradição é para Pound um modelo negativo. O

---

<sup>64</sup> GUSMÃO, Manuel. “O Tempo da Poesia: Uma Constelação Precária – Sobre Uma Antologia do Século”. In: *Inimigo Rumor*, n. 14, p.206. Os grifos são do autor e a citação que ele faz é de I. Lotman e B. Uspenski: “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”.

estabelecimento do cânone, ao privilegiar a invenção, privilegia a própria ruptura com o cânone. Como dissemos anteriormente, Pound é um conservador de originalidades.

Gusmão também escreve que o pressuposto básico da antologia é o de que “a constituição de uma memória implica sempre o esquecimento”<sup>65</sup>. A antologia de Pound é a construção de uma tradição, e como organização que recorta, o seu esquecimento ativo é mais do que nietzschiano, é injusto. Afinal, sua formulação de uma base de dados poética é um gesto generoso da erudição, mas é também abusiva no grau do utilitarismo com que trata as práticas de quem escreveu: elaborar uma antologia que organize a tradição pelo critério da invenção significa nomear quais são os vivos entre os mortos, legitimar como duráveis a voz de certas pessoas e descartar as de outras.

Isto porque por mais que Pound exija que os autores não sejam lidos pelos seus dados biográficos, nos ensaios analisados, o critério de sua seleção acaba por indicar uma série de nomes de poetas, muito mais do que apontar quais textos desses poetas estariam selecionados no corpo da antologia. Provavelmente isto se deve ao fato de os ensaios serem comentários sobre a necessidade de constituição e não a própria constituição da antologia. São comentários sobre um fazer ideal, pois muitas vezes Pound se refere ao projeto da antologia como algo falhado por outros interesses do mercado editorial. Por mais que Pound tenha publicado algumas antologias, a grande *National Gallery* da poesia, em 12 volumes, nunca foi publicada. Por outro lado, fazer referência aos nomes dos autores e não dos textos eleger mestrias personificadas por assinaturas de pessoas que viveram. A singularização das práticas escritas através dos nomes de autor é uma das marcas da modernidade literária e dada a alta heterogeneidade do que se entende e faz como “poesia”, parece ser o modo mais exato de se poder pensar o que a define. Para perceber a importância disto basta notar como é natural em nossas instituições, se perguntarmos a um estudante de Letras “- O que você estuda?”, ele responder com o nome de um autor. Em Pound, o ato de nomeá-los concentra em cada poeta responsabilidades diferentes, em um mesmo ambiente literário. Assim como o cientista não espera ser aclamado como *grande* até ter descoberto algo, o poeta também deve começar a partir do que já foi

---

<sup>65</sup> Idem, p. 207.



feito, aprendendo o descoberto antes<sup>66</sup>, para então conseguir produzir algo significativo. Isto aponta para o alto grau de concepção sistêmica que Ezra Pound tem da literatura. Nela ocorrem acúmulos de conhecimentos e por mais inventivo que seja um poeta, ele não inicia sua obra do nada, mas de um ponto de partida fornecido pelo fazer de seus antecessores. De “*A Retrospect*”:

*I am constantly contending that it took two centuries of Provence and one of Tuscany to develop the media of Dante's masterwork, that it took the latinists of the Renaissance, and the Pleiade, and his own age of painted speech to prepare Shakespeare his tools. It is tremendously important that great poetry be written, it makes no difference who writes it. The experimental demonstrations of one man may save the time of many – hence my furore over Arnaut Daniel – if a man's experiments try out one new rime, or dispense conclusively one iota of currently accepted nonsense, he is merely playing fair with his colleagues when he chalks up his result. No man ever writes very much poetry that 'matters'. In bulk, that is, no one produces much that is final, and when a man is not doing this highest thing (...) he had much better be making the sorts of experiment which may be use to him in his later work, or to his successors<sup>67</sup>.*

Como em todo treino, há sempre sobras que não são o fundamental do fazer, mas os restos da repetição da prática. A invenção deve ser também o critério do poeta enquanto ele pratica seus treinos: por mais que sejam restos e não obras finais, a experimentação cria resultados e sobras de resultados dos quais mais tarde seu produtor, ou outro poeta que o suceder, poderão se aproveitar. Note-se que tanto a experimentação como a noção de acúmulo do conhecimento são aproximações com a ciência. Ao mesmo tempo, isto de um poeta aproveitar os feitos de outro, cria um senso comunitário, relacional, entre uns poetas e outros.

É neste sentido que, ao mesmo tempo em que os singulariza em seus nomes, Pound inclui todos os poetas em um sistema maior e mais importante do que eles próprios: a poesia<sup>68</sup>. Mas, neste sistema em que é mais importante que se bem escreva do que quem escreva, nem todos os poetas têm a mesma função ou posição. Pound os hierarquiza em diferentes forças, estabelecendo relações mais verticais do que

---

<sup>66</sup> “*The scientist does not expect to be acclaimed as a great scientist until he has discovered something. He begins by learning what has been discovered already. He goes from that point onward*” POUND, Ezra. “*A Retrospect*”, p. 6. “*No biologist expects to formulate a WHOLE NEW biology*” POUND, Ezra. “*Date Line*”, p. 76.

<sup>67</sup> POUND, Ezra. “*A Retrospect*”, p. 9-10.

<sup>68</sup> Interpretação semelhante da literatura também aparece em T.S. Eliot e em Haroldo de Campos, como discutimos nos respectivos capítulos.

horizontais, o que aponta certa militarização em sua interpretação sistêmica da literatura. Talvez esta militarização tenha relação com suas opções políticas à direita, ou com as suas interpretações de Confúcio, no qual a ordenação responde a certas hierarquias não só sociais, como existenciais e espirituais.

Em “*How To Read*” Ezra Pound faz o escalonamento dos poetas: os “inventores” são o primeiro tipo dos seis tipos de pessoas que elaboram a linguagem carregando-a do mais alto grau de sentido, isto é, que fazem literatura. Além deles existem os “mestres”, os “diluidores”, os “homens que trabalham mais ou menos bem”, os “*Belles-Lettres*” e os “iniciadores de modas transitórias”. Fica implícito nesta listagem que os inventores e os mestres são aqueles que realmente interessam na “grande literatura”<sup>69</sup>, embora todos os outros também colaborem para o sistema da poesia, qualquer hierarquização acaba por encontrar os maiores, os grandes, os mestres.

Note-se que o critério de *invenção* é comum tanto aos mestres como aos inventores, só que os mestres são inventores com uma grande capacidade de assimilação também das invenções feitas por outros poetas. Neste sentido, os mestres são aqueles que além de inovadores, sabem se aproveitar do acúmulo de conhecimento fornecido pela tradição. Arnaut Daniel é o exemplo mais recorrente que Pound utiliza para o do poeta inventor. Por mais admiração e respeito que Pound tenha por ele, sua interpretação acaba por torná-lo uma ferramenta de Dante, o que inverte a dedicatória de Dante a Daniel, “*il miglior fabbro*”, o mestre vira aprendiz e o aprendiz, o mestre. Pound não realiza esta inversão por ela ser um devir comum nas relações entre mestres e discípulos, mas porque ele a interpreta como um fato: “*The men from whom Dante borrowed are remembered as much for the fact that he did*

---

<sup>69</sup> Cito aqui as duas primeiras categorias estabelecidas por Pound: “*Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree. When we set about examining it we find that this charging has been done by several clearly definable sorts of people, and by a periphery of less determinate sorts. The Inventors, discoverers of a particular process or of more than one mode and process. Sometimes these people are known, or discoverable; for example, we know, with reasonable certitude, that Arnaut Daniel introduced certain methods of rhyming, and we know certain finenesses of perception appeared first in such a troubadour or in G. Cavalcanti. We do not know, and are not likely to know, anything definite about the precursors of Homer. The Masters. This is a very small class, and there are very few real ones. The term is properly applied to inventors who, apart from their own inventions, are able to assimilate and co-ordinate a large number of preceding inventions. I mean to say they either start with a core of their own and accumulate adjuncts, or they digest a vast mass of subject-matter, apply a number of known modes of expression, and succeed in pervading the whole with some special quality or some especial character of their own, and bring the whole to a state of homogeneous fullness.*” POUND, EZRA. “*How to Read*”, p. 23.

*borrow as for their own compositions*”<sup>70</sup>; e como um fator sistêmico: não importa a singularidade de Dante ter considerado Daniel seu mestre, porque o que importa é o sistema maior, a poesia.

Neste sistema, Pound interpreta que são necessários muitos poetas treinando seus instrumentos em comum, até que, afiadíssimos, um Dante ou um Shakespeare possam amalgamar às suas próprias invenções as práticas descobertas por poetas anteriores a eles. Está pressuposta, mais uma vez, sua leitura linear do tempo, porque concebe a poesia como acúmulo progressivo. Ao mesmo tempo, Pound não parece acreditar que a poesia melhore, isto é, que a poesia composta hoje ou no futuro será mais importante do que a escrita na antiguidade. Neste sentido, há um acúmulo linear, mas não necessariamente progressivo, pois o acúmulo também pode ser descontínuo. Já na sua interpretação da obra individual de qualquer poeta, Pound interpreta o desenvolvimento progressivo como avaliação positiva e relacionada ao melhoramento: *“it is a disgraceful thing for a man’s work not to show steady growth and increasing fineness from first to last”*<sup>71</sup>. O paradigma moderno do avanço no futuro, do progresso como movimento rumo ao ideal das melhorias, confunde-se aqui com a avaliação da produção de sujeitos individuais. Pound entende que o treino determina um aprimoramento da prática poética mas isto só aconteceria, necessariamente, se a prática fosse absolutamente controlável por quem a pratica. É só pensar nas obras de alguns poetas para perceber que a passagem do tempo em suas vidas não necessariamente conduz a melhoria de seus poemas. Em alguns, os poemas mais significativos são os primeiros, outros não têm nem tempo de envelhecer, para muitos na meia idade se escrevem os poemas mais excelentes, outros têm obras equivalentes do começo ao fim. Se Pound via nisto uma desgraça, talvez fosse pela inexorável dificuldade de controle da poesia.

---

<sup>70</sup> POUND, Ezra. “The Serious Artist”, p. 49.

<sup>71</sup> POUND, Ezra. “A Retrospect”, p. 10.

## C. A Simultânea Presença da Tradição

*Embora seja filho de seu tempo, está mal o artista quando é também o seu pupilo, ou, pior ainda, seu protegido. Uma divindade benéfica arranque em tempo o recém-nascido ao seio materno e o amamente do leite de uma era melhor, deixando-o chegar à maturidade sob o céu distante da Grécia. Quando se tiver tornado homem volte, figura estrangeira, a seu século; não para comprazê-lo por sua aparição, mas terrível, como filho de Agamenon, para purificá-lo. Embora tome a matéria ao presente, a forma tomará a tempos mais nobres ou mesmo à unidade absoluta e imutável de sua essência para além do tempo.*

*Friedrich von Schiller*

O que é chamado de *tradição* em *Los Hijos del Limo*, de Octavio Paz, é mais uma linhagem de interpretação e crítica histórica de um poeta e ensaísta do que a proposta de uma fundamentação que determine um posicionamento programático para as práticas poéticas, como é o caso de *tradição* no ensaio “*Tradition and the Individual Talent*” de T.S. Eliot. A data de sua publicação é próxima das primeiras publicações do poeta. Editado pela primeira vez em livro no volume *The Sacred Wood* em Londres, em 1920, o ensaio foi publicado no ano anterior, no bissemanário *The Egoist*, como o próprio Eliot noticia em “*Criticar o Crítico*”<sup>72</sup>. Como o título indica, são duas as principais fundamentações do ensaio, a tradição e o talento individual. Ambas as categorias são explicadas em sua significação conforme se apresentam necessárias na constituição de um poeta. E o “*and*” do título não é gratuito, pois cada uma dessas categorias se entrelaça na outra. Por isso, falaremos de ambas.

Enquanto *Los Hijos del Limo* está mais para a história literária, o ensaio de Eliot aproxima-se da filosofia, porque determina idéias de fundamentação teórica, que são objeto da sua discussão, mas também onde seus argumentos estão baseados. Também há nele certo senso doutrinário indicador de preceitos do que um poeta necessita realizar. Certamente qualquer pessoa que realize um fazer é apta para dizer como fazê-lo, mas há em “*Tradition and the Individual Talent*” um sentido de dever,

---

<sup>72</sup> “*Criticar o Crítico*”. In: *Ensaio Escolhidos*. Org. e Trad. de Maria Adelaide Ramos. Na tradução encontra-se um erro ortográfico ao se afirmar que “*Tradition and the Individual Talent*” foi publicado em *The Egotist*, pois o nome do periódico é *The Egoist*.

que me parece não ter sido somente herdado da proximidade com Ezra Pound, de quem, inclusive, partiu o convite a Eliot para a participação no *The Egoist*.

De todo modo, é difícil estabelecer regras fechadas deste ensaio de Eliot, muito porque é do gênero ensaístico o raciocínio expositivo aberto, mas também porque há em “*Tradition and the Individual Talent*” uma argumentação sugestiva e não dedutiva. Isto parece acontecer pelo fato de esse texto funcionar como gênese das idéias do poeta, que vão sendo depuradas em ensaios posteriores. Por outro lado, há uma constituição de substâncias de pensamento em Eliot que não são exatamente materiais, mas que transitam pelo senso espiritual deste poeta. Isto, pelo menos para mim, cria um grande interesse no que ele está dizendo, porque é possível pensar pelas suas sugestões como quem caminha em um poema, mas é um poema de idéias: um ensaio.

Ter sido publicado em um periódico explica em parte o fato de “*Tradition and the Individual Talent*” ter como destinatário o público de língua inglesa de seu tempo. São comuns nele expressões generalizantes de um “nós” que propõe um destinatário em inglês, por exemplo: de como não se conseguiria dizer “tradição” e soar agradável para ouvidos ingleses (“*you can hardly make the word agreeable to English ears*”) ou, em contraposição, de que os franceses são mais críticos do que nós (“*that the French are ‘more critical’ than we*”)<sup>73</sup>. Outra grande parcela se deve ao uso do “nós” como denominação natural de identidade nacional quando se fala de literatura.

## **Poesia é a Língua da Nação**

Não é pequeno o foco que T.S. Eliot dá para o relacionamento entre a poesia e suas identidades de produção, isto é, o poeta acredita na articulação do fazer poético com a identidade de uma nação, ou língua natal. O pensamento de Eliot não se esgota nisto, mas lê-se no ensaio em questão: “*Every nation, every race, has not only its own*

---

<sup>73</sup> “*Tradition and the Individual Talent*”. In: *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Também utilizamos como comparação a tradução presente em *Ensaaios de Doutrina Crítica*, volume organizado por J. Monteiro-Grillo e traduzido com a colaboração de Fernando Mello Moser. Consideramos importante assinalar que tal tradução contém erros graves como, por exemplo, a quebra de parágrafos diferente da do original.

*creative, but its own critical turn of mind*". Ou em "A Função Social da Poesia": "É mais fácil pensar do que sentir em língua estrangeira. Por isso, nenhuma arte é mais teimosamente nacional do que a poesia"<sup>74</sup>. Embora coincidam na certeza de existirem fatos em comum entre poesia e nação, as duas afirmações dizem coisas diferentes: a primeira noção concebe que existe uma identidade entre nação, raça, criatividade, crítica, espírito, etc., e que esta é assinalável, demarcável, substancial. São idéias bem grandes para estarem todas juntas e parece uma daquelas frases que querem dizer tudo, dizendo nada. É uma argumentação basilar, fundação para que outras coisas sejam ditas e me pareceria injusto o leitor que se detivesse em derrubá-la.

Embora discorde da afirmação de Eliot de que o poeta está submetido a uma contingência nacional ou racial, é de se entender que ele corra o risco em dizer isto. Por mais que as identificações com identidades sejam discursos mediados, elas existem. Penso que seria possível demonstrar que a constante convivência de pessoas em um mesmo lugar as faz criar hábitos de semelhança. Há a partilha de comuns variáveis, sejam eles políticos e territoriais, lingüísticos e históricos. Mas daí partir do sentido disto para a correspondência com a literatura parece abusivo, pois talvez a literatura seja a invenção da alteridade, de um estar fora de si e também dos outros. Além disto, também porque existem construtores da destruição, como Samuel Beckett ou Herberto Helder, em que questões como a identidade nacional, racial, sexual, etc., serão sempre insuficientes para conversá-los. Já o núcleo fundamental da segunda citação é a associação da poesia ao sentir, mais do que ao pensar, que determina uma relação maternal com a língua, visceral. Mas, para Eliot, tal relação sentimental com a língua é mais uma força de trabalho para atingir e produzir emoções do que um subterfúgio emocional.

A identificação entre literatura e nacionalidade é fortemente configurada nos fins do século XVIII e no século XIX, período a que se convencionou chamar de romântico. Em vários pontos do pensamento de T.S. Eliot é possível notar relações de continuidade e separação com modos de pensar estabelecidos nos romantismos<sup>75</sup>. São disto exemplos tanto a relação de identificação que Eliot estabelece entre poesia, identidade nacional e língua, como sua teoria da individualidade poética, que é uma

---

<sup>74</sup> ELIOT, T.S. "A Função Social da Poesia", In: *Ensaio de Doutrina Crítica*, p. 59.

<sup>75</sup> "Nos romantismos", no plural, porque certamente não houve um só.

clara separação do *eu* enquanto sinceridade imediata. Cita-se abaixo um trecho de Herder, datado de 1767, onde se apresentam relações entre a poesia, a língua e a terra natal, bem semelhantes ao substrato que resta dessas concepções em Eliot:

(...) se, na poesia, o pensamento e a expressão aderem firmemente um ao outro, sem dúvida, então, deverei poetar na língua na qual tenho o maior domínio e poder sobre as palavras, o maior conhecimento delas, ou, pelo menos, a certeza de que minha ousadia não se torna anarquia; e, sem dúvida, esta é a língua materna. (...) Como, pois, poderia exprimir-me melhor do que em minha língua materna? Como a pátria, ela supera em encanto todas as outras línguas aos olhos daquele que foi o filho de seu coração<sup>76</sup>.

Parece-me mais importante marcar que dizer *nós*, no caso de Eliot, mais do que configurar a partilha comum de uma nação, implica a de uma língua. Como se sabe, Eliot era norte-americano, nascido em 1888 e escolheu viver em Inglaterra desde 1914. Se a pátria do poeta é a língua, a de Eliot era o inglês. Neste sentido, outra parcela de explicação do uso de *nós* se deve ao gosto de Eliot pelo que é próprio de realização em cada língua. A afirmação da poesia como trabalho da língua vai se configurando em diversos de seus ensaios. Um dos casos mais notáveis ocorre em “O Que Dante Significa Para Mim”<sup>77</sup>, de 1950, em que Eliot escreve que o grande poeta, mais do que senhor da língua, deve ser um servo dela. Para Eliot a poesia é uma forma de relacionamento privilegiado do poeta com a língua e este relacionamento é um dever e uma submissão. Creio que é, sobretudo, uma paixão pela língua, o servo dela vive em seu encanto: o poeta que a encanta está e é encantado. O exemplo de Dante não é por acaso, sabendo que ele é quem estabelece literariamente a língua italiana. Mas, ao falar de Dante, o que Eliot faz é trazer um exemplo clássico para inferir nele uma leitura novecentista: a relação com a língua não é uma submissão sem intromissão, porque o poeta alarga, altera a língua. Eliot comenta o aprendizado que faz da leitura de Dante em italiano, e como se apropria de certas estruturas que seriam irrepetíveis em inglês e que ele tenta, justamente pela impossibilidade, assimilar. Criar a língua poética é também aprender com a estrutura de línguas

---

<sup>76</sup> HERDER, Johann Gottfried. “Poesia, língua e terra natal”. In: *Uma Ideia Moderna de Literatura – Textos Seminais Para os Estudos Literários (1688-1922)*. Org. Roberto Acízelo de Souza, p. 33. Segundo a referência do volume, o trecho foi retirado de *Autores pré-românticos alemães*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. São Paulo: Herder, 1965. Tradução do trecho é de João Marschner.

<sup>77</sup> ELIOT, T.S. “O Que Dante Significa Para Mim”. In: *Ensaio Escolhidos*. Org. e Trad. Maria Adelaide Ramos.

estrangeiras outras possibilidades sintáticas e rítmicas. Como afirmei, Eliot propõe sentidos de substâncias, e no caso da língua, é como se ela fosse a matéria da qual o poeta é o escultor regulado pela massa informe que possui, o poeta inventa os limites e traços dela.

### **Talento individual é despersonalização**

É deste modo que está implícito em “*Tradition and the Individual Talent*” que é no contexto da literatura e da crítica em inglês que o ensaio começa elencando os usos que encontra para “tradicional”, termo que, segundo Eliot, é quase sempre utilizado enquanto censura, ou como lamentação de sua ausência, ou que pode ser vagamente aprovativo, quando usado no contexto de uma reconstrução arqueológica. O jogo argumentativo é elencar esses usos como maus usos, para fazer de *tradição* outra proposta de conceituação. Ao contrário da ruptura, ou rompendo com a vontade de ruptura, o ponto em que incidem este e outros de seus ensaios a respeito da literatura tem a ver com a experiência da permanência e da duração. E da transformação do que é durável. Michael Hamburger escreve em *A Verdade da Poesia*, referindo-se a Eliot e Pound (e também a Rilke, Yeats e Stevens):

Não há nenhum consenso geral quanto ao que a imaginação dos diversos poetas desse período queria conservar; mas todos olhavam para o passado, todos estavam preocupados com a tradição como algo vivo e precioso, mais vivo e precioso do que a parafernália da civilização contemporânea<sup>78</sup>.

Embora os ensaios de Ezra Pound promovam e sistematizem a importância da tradição, Eliot é mais radical na defesa dela. Por exemplo, escreve que elogiar um poeta pelo que ele traz de novo é um equívoco do hábito crítico, ponto em que seu pensamento separa-se claramente da *inovação* defendida por Pound. Para Eliot a poesia acontece como transmissão dos poetas que vieram antes, ancestrais. O vínculo do poeta não é só com a terra ou com a língua natais, mas com poetas mortos, não importa de que língua ou pátria. Poesia é convívio com poesia. E é neste sentido que

---

<sup>78</sup> HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*, p.151.



um poeta só o é se tiver em si o senso da tradição, espécie de sobrevivência do que morreu. Cito:

*One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors; (...) whereas if we approach a poet without his prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously<sup>79</sup>.*

Esta asserção de que as partes mais individuais do trabalho de um poeta são aquelas nas quais despontam seus ancestrais não é simples. E creio que se deva a três coisas, que indicam modos de relacionamento com a tradição.

Em primeiro lugar, há um aprendizado fundamental com o que veio antes. É notável o quanto Eliot, ao escrever sobre outros poetas, marca o que lhe foi importante assimilar deles, explanando a leitura como um plano de escolhas para a escrita. Isto cria na recepção um sentido de continuidade do trabalho, de aprendizagem tanto de soluções formais como de espectros emocionais. Isto liga-se a compreensão sistêmica que Pound faz da literatura como acúmulo e aprimoramento, mas Eliot não tem uma interpretação evolutiva desta, mas mais relacional entre os tempos e poetas. Para além disto, a importância que ele concede à emoção é tão grande quanto a que dirige para a técnica. No mais, penso que a apropriação se acentuou como procedimento poético no decorrer do século XX, seja ela enquanto citação direta ou desaparecimento da fonte. Sejam paródias, ironias, colagens ou homenagens como “A Um Bruxo Com Amor” de Carlos Drummond de Andrade, poema composto de recortes de frases de Machado de Assis, ou *Húmus* de Herberto Helder, escrito a partir de *Húmus* de Raúl Brandão, ou grande parte dos versos de Ana Cristina Cesar, que flutuando como ondas sonoras, ao serem furtados de outros poetas, formam nova sintonia de poema.

Em segundo lugar, a concepção do poeta como transmissor de uma mensagem cultural, seja ela de aviso, profecia ou transmissão da memória coletiva, é uma

---

<sup>79</sup> ELIOT, T.S. “Tradition and The Individual Talent”, p. 27-28.

concepção arcaica. No ensaio “O Tempo Mítico Hoje”, Laymert Garcia dos Santos propõe que “em muitas culturas dos cinco continentes as figuras do profeta, do poeta e do sábio estavam originariamente reunidas numa figura só – a do xamã”<sup>80</sup> e que esta junção, progressivamente dissociada, foi por sua vez destruída com a associação entre ciência e verdade no século XIX. Para discutir isto ele compara uma declaração do pajé Davi Kopenawa Yanomami, em 1990, com uma conferência de Elias Canetti em 1976. O pajé fala para denunciar a destruição que a prática do garimpo causa, mas constata que mesmo avisando, ninguém vai ouvi-lo porque “não há pajés entre os brancos”. Canetti comenta a impotência de uma frase de diário anônima, escrita duas semanas antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Garcia dos Santos os associa na impotência frente ao mundo contemporâneo, onde a fala de um sacerdote não é escutada e mesmo os poetas desacreditam a palavra. Cito:

No escrito – “Tudo, porém, já passou. Fosse eu realmente um poeta, teria necessariamente podido impedir a guerra” – Canetti descobre que o poeta seria alguém que tem vontade de responsabilizar-se por tudo o que é apreensível em palavras mas que expia o fracasso desta empreitada. E, num certo sentido, seu poeta aproxima-se do nosso pajé. Pois, como o pajé, o poeta da frase capta o perigo, revela a iminência do fim e não consegue se fazer ouvir. Como o pajé, o poeta é o homem que assume a responsabilidade de dizer. Mas aqui, em vez da perplexidade de Davi Yanomami ao constatar a impossibilidade de escuta, o que aflora no poeta é o sentimento de seu próprio fracasso – ele, que tem as palavras em alta consideração, vê-se obrigado a reconhecer o processo de esvaziamento do verbo, o processo de despotencialização e desvalorização das palavras. Se antes a ênfase recaía na incapacidade de ouvir, agora a ênfase recai na incapacidade de falar<sup>81</sup>.

E, adiante:

Para o poeta moderno a própria experiência do tempo mítico tornou-se uma crise violentíssima, não só porque os outros não têm ouvidos para ouvir mas porque se instaura um enorme descompasso que dilacera o homem entre o tempo linear da história e o tempo cíclico do mito e da natureza<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. “O Tempo Mítico Hoje”. In: *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes, p.194.

<sup>81</sup> Idem, p. 194.

<sup>82</sup> Ibidem, p.196.

É clara a defesa que Laymert Garcia dos Santos faz da necessidade de escuta de ambos. Porque para além do fato de terem o que dizer, os xamãs e os poetas são interlocutores do tempo, boca da matéria, por onde a vida fala, avisa, denuncia e se transforma. No mais, embora haja a sugestão do poeta enquanto figura de *ancestralidade*, Eliot não atravessa a fronteira da ciência para ligar o vate ao oráculo e o canto à cura. Mas, de todo modo, é possível interpretar que a defesa que Eliot faz da tradição enquanto transmissão dos ancestrais tem um senso de resistência semelhante ao proposto por Garcia dos Santos, porque essa resistência não se reduz à conservação contra a ruptura só em literatura. Não é livresco, embora proponha muita erudição. Na defesa da tradição poética há uma conservação da memória social, cultural, humana, que inclui o livro e se transmite por ele. O poeta, no sentido de ser o comutador dessa memória e o servo da língua, é o porta-voz da ancestralidade, da ancestralidade comum e transmissível<sup>83</sup>.

Em terceiro lugar, e principalmente, afirmar que as partes mais individuais do trabalho de um poeta são aquelas nas quais seus ancestrais se afirmam decorre do fato de o que Eliot determina enquanto *talento individual* ser complexo, pois ele pensa a individualidade poética como processo de despersonalização e de amálgama. Estão ambos relacionados e se conjugam com o que é proposto como *tradição*. Por *despersonalização* entende-se que o *talento individual* não é concebido como produção inata ou inspiração, mas como a disposição do poeta em ser um meio, um veículo. A imagem que Eliot traz para ilustrar o que considera como *talento individual* é científica, é a de uma catálise: quando oxigênio e dióxido sulfúrico se encontram isolados, nada acontece; mas, se há presente no encontro de ambos uma placa de platina, forma-se o ácido sulfúrico. O poeta, para “*The Tradition and the Individual Talent*”, é a placa de platina que, funcionando como veículo de uma transmutação, continua intocada na formação do ácido:

*The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but the more perfect artist, the more completely separate in him will be the man who suffers*

---

<sup>83</sup> Isto é bem expresso por Joseph Brodsky, em seu ensaio sobre Anna Akhmatova: “Ninguém absorve o passado de modo tão completo como um poeta, ainda que apenas por medo de tornar a inventar o que foi inventado. (É por isso, aliás, que são tantas vezes encarados como ‘pessoas à frente do seu tempo’, o qual se mantém ocupado dando novas formas a velhos clichês.) Assim, seja o que for o que pretenda dizer um poeta, no momento em que fala ele sempre sabe que seu tema é herdado. A grande literatura do passado nos reduz à humildade não apenas por sua qualidade, mas também por sua precedência tópica.” BRODSKY, Joseph. “A Musa Lastimosa”. In: *Menos que Um*, p.36.

*and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material (...) The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, which is only impressions and experiences combined in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality. (...) The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all<sup>84</sup>.*

O que Eliot está propondo é a necessidade de dissociação entre aquele que vive e aquele que escreve, embora ambos habitem o mesmo poeta. O que é dito poeticamente em “Autopsicografia” de Fernando Pessoa:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

Pode-se interpretar que isto corresponde à separação da noção de sinceridade poética enquanto expressão do *eu* ou de uma profundidade íntima que seria revelada em versos. Poesia, para estes poetas, é ficção. Se poesia é verossimilhança, e o verossímil tem sua correspondência com a verdade, no sentido de ser o que poderia ser verdade, há uma sobra, ou um lucro de realidade que se assemelha a invenção fictícia: “a dor que deveras sente”. O que interessa na dor individual do poeta é que ele consiga inventar ficcionalmente uma dor que não seja só sua, mas também a de outras pessoas. Se mesmo o *eu* pode ser interpretação, categoria discursiva e, portanto, identidade ficcional, esta consciência traz separação entre quem escreve e o quem que se escreve. Mas nesta separação há uma identidade que se identifica com a experiência, talvez porque o poeta também se comova ou se mova em conjunto com o que escreve. Eliot nomeia a importância da experiência, ou de certa observação da experiência, as impressões, como necessárias à despersonalização poética. O poeta expressa o ser um meio, não uma “personalidade”. Desta maneira, a sinceridade poética é mais uma articulação entre experiência e escrita do que uma correspondência psicológica imediata entre vivência e poema.

---

<sup>84</sup> ELIOT, T.S. “Tradition and The Individual Talent”, p. 31-33.

A questão central de Eliot no caso do *talento individual* é o papel da emoção na escrita poética. E, para falar disto no contexto de língua inglesa, ele é obrigado a se referir à expressão de Wordsworth, de que a poesia é emoção rememorada em tranquilidade (“*emotion recollected in tranquility*”). Com esta citação, mais uma vez Eliot desloca uma questão romântica, dizendo que a expressão é inexata, porque não se trata nem de rememoração, nem de tranquilidade. Se escrever é escapar de si, a pessoalidade excessiva é a queda do poeta, seu fechamento, porque ele deve conhecer, conceber e integrar emoções para além de si: “(...) *errors tend to make him ‘personal’*. *Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality*”<sup>85</sup>. O que Eliot propõe é um amálgama, a concentração de um grande número de experiências que, para uma pessoa prática e ativa, não aparentariam ser nenhuma experiência<sup>86</sup> mas que, para um poeta, são poesia. É na articulação entre concentração emocional e despersonalização que está o *talento individual*.

### O Passado Que Permanece, Se Modifica

Esta questão da poesia enquanto transmutação da emoção é recorrente em outros de seus ensaios. Em “O que Dante significa para mim” Eliot escreve que, para além de ser o grande servo da língua, o que faz de Dante o poeta maior que é, é o seu grande espectro de alcance da emoção. É neste sentido que Eliot vê como necessidade do poeta a de trazer para o momento contemporâneo uma emoção comum, mas que seja inatual. O relacionamento com a tradição deve ser o da atualização dela. Esta concepção incide no fundamental à discussão desta dissertação, e para isto temos que citar propriamente o que Eliot apresenta como *tradição*:

*Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, “tradition” should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand, and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great*

---

<sup>85</sup>ELIOT, T.S. “*Tradition and The Individual Talent*”, p. 33.

<sup>86</sup>“(…) a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all.”. Idem, p. 33.

*labour. It involves, in first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And is it at the same time what makes most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity<sup>87</sup>.*

A afirmação de que a tradição não pode ser herdada coincide com o que falamos a respeito de Octavio Paz: o sentido de transmissão da tradição poética não é natural ou genealógico. Correntes literárias não incluem o *talento individual* porque necessitam de adesão e o talento envolve discernimento, critério. É de notar em um texto que defende a tradição em poesia a afirmação de que a novidade é melhor do que a repetição, o que torna o problema mais complexo por incluir ressalvas à adesão imediata à tradição. Não sendo uma transmissão hereditária nem viral, a tradição precisa ser escolhida. E então, o conceito de *tradição* para Eliot parece coincidir com a *inovação*, como se *tradição* fosse algo inédito que precisa ser repostado ou reinventado, embora seja um resto, algo que ainda está presente. E se este gesto for feito os tempos coincidem em transformação: poesia.

Notar a necessidade de tradição não é aderir em continuidade a ela, mas reconhecê-la enquanto presença e isto é (e dá) trabalho. Porque envolve o senso histórico. O senso histórico parece ser consciência e sensibilidade: consciência de que somos tempo, sensibilidade para notar o tempo. Segundo Eliot, o senso histórico se deve a três fatores: em primeiro lugar, é a constatação não só de que o passado passou, mas a consciência da permanência do passado no presente, o que determina uma continuidade, e não a ruptura, e tende à valorização da duração, não considerando a mudança como a forma privilegiada de movimento; em segundo lugar, o senso histórico é a absorção da simultaneidade de tempos diversos no próprio corpo, ao escrever ter não só o seu tempo, mas toda a literatura da Europa em seus ossos; em terceiro lugar é discernimento de como é possível perceber nas coisas atributos da temporalidade, isto é, que há correspondência entre um fazer e o tempo

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 28.

em que ele foi feito e também o esvaziamento de tal correspondência: certos atos e objetos são atemporais, têm a carga de todo e qualquer momento.

O que “*Tradition and the Individual Talent*” está propondo é que pelo senso da tradição é que se atinge a contemporaneidade. A inovação é um aproveitamento da sensibilidade que é consciente da tradição. Quando T.S. Eliot escreve *Four Quartets*, por exemplo, o faz compondo a inovação como seleção, aproveitamento e transformação de várias tradições, que incluem a Índia, concepções budistas do tempo, a física de Newton e Einstein, e se apropria de Shakespeare, Dante, Donne, Milton, Laforgue, entre tantos outros. Neste sentido, é através da inovação que mantém o senso da tradição que se atinge a contemporaneidade. Mas T.S. Eliot não faz o elogio do escritor contemporâneo, mas o do escritor tradicional. O que interessa é o durável, não o transitório. Na querela entre românticos e clássicos, Eliot se diz pelos clássicos<sup>88</sup>, o que poderia ser relativizado se pensarmos que tal embate é uma invenção romântica<sup>89</sup>.

De todo modo, Eliot não parece muito interessado em defender a necessidade de ser contemporâneo, mas de como o ser. A interpretação de Eliot, de que podemos ser contemporâneos aos nossos antepassados, e poeticamente devemos perceber quem ainda continua vivo em nossas apropriações, parece ser o modo como tendemos a interpretar as formas de relacionamento com a tradição literária, quando esta interpretação acontece de maneira positiva. Existe um plano de sobreposição entre tradição e contemporaneidade, onde o critério da escolha de quais são os nossos

---

<sup>88</sup> Eliot o afirma em “Crítico e o Crítico”, ensaio presente na seleção de *Ensaio Escolhidos*.

<sup>89</sup> Goethe escreve: “A ideia da poesia clássica e romântica que hoje corre o mundo e provoca tantas contendas e divergências [...] partiu de mim e de Schiller. (...) Os Schlegel adotaram a ideia de tal modo que ela se difundiu no mundo, e hoje em dia todos falam de classicismo e de romantismo, quando há cinquenta anos ninguém pensava nisso.” Trecho retirado de GOETHE, Johann Wolfgang von. “Clássico e romântico II”. In: *Uma ideia moderna de literatura – Textos Seminais Para os Estudos Literários (1688-1922)* p.135. Org. Roberto Acízelo de Souza. O título do trecho foi atribuído pelo organizador. Retirado de “In: Eckermann, [Johann Peter]. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Herausgegeben von Fritz Bergemann. Frankfurt: Insel Verlag, 1981. V.1 p. 379-380. Tradução de Johannes Kretschmer. Já no verbete “Classicism” do *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* afirma-se que a distinção entre “clássico” e “romântico” foi cunhada por Schlegel: “The antinomy classicism vs. romanticism first coined by Friedrich Von Schlegel (1772-1829), saw classicism as an attempt to express infinite ideas and emotions in finite form”. NEWMAN, J.K. e FLEISCHMANN, Wolfgang Bernhard. “Classicism”. In: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 217.

contemporâneos interpreta o tempo em uma não linearidade, mas na possibilidade de que os acontecimentos sejam simultâneos<sup>90</sup>.

Como Octavio Paz indica no final de *Los Hijos del Limo*, hoje (e penso ser possível estender esse *hoje* do texto de Paz para 2012) parece que nos preocupamos com isto, o estarmos presentes, com como estarmos presentes e em fazer o elogio do tempo presente como unicidade da observação, saída única. Talvez por conta da abertura de um abismo para o desconhecido, que a destruição do progresso ou apocalipse como horizonte de futuro causou, há um discurso comum, inclusive em muitos livros de auto-ajuda, de que se deve tornar presente o horizonte das expectativas. Isto porque o futuro falha, o passado já se perdeu, e assim ater-se ao presente seria um apoio *real*. Afinal, se um dia o futuro será presente e o passado foi presente, o que é o tempo presente além da coincidência de todos os tempos?

Além disso, existe um elogio ao *contemporâneo* em arte, até à exaustão. Como se ser contemporâneo fosse um alvo que todo artista precisa atingir. Porém, como há uma abertura tanto das noções do que é *arte*, como das do que é tempo, tudo poderia ser contemporâneo. E, por isto, ser *contemporâneo* é um critério de crítica, análise e validação de uma obra: e nos perguntamos, ao dela nos aproximarmos: será esta obra suficientemente contemporânea? Será ela válida para o tempo presente, estará o tempo presente suficientemente nela? O ensaio de Giorgio Agamben “O que é o contemporâneo?” fala de dentro desta preocupação e pode nos ser ilustrativo para pensarmos o que Eliot considera como senso histórico, isto é, a presença do passado no presente, ou a permanência do que está ausente:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender o seu tempo (...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem

---

<sup>90</sup> Tal concepção também aparece em textos de outros poetas, e talvez os mais importantes a se referir entre eles são “Kafka y Sus Precursores”, de Jorge Luis Borges e “O Poeta e o Tempo”, conferência de Marina Tzvetiaeva.



perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.<sup>91</sup>

Certamente Agamben subentende a referência ao questionamento político da arte moderna enquanto crítica que põe em foco as mentalidades e os costumes do tempo em que é produzida. Penso que este passo atrás que Agamben indica, esta não aderência completa ao presente, este *anacronismo* se assemelha com as interpretações do sentido histórico, que Eliot propõe como necessário ao escritor: certo descolamento, estar presente em seu tempo como quem se desloca dele. Para além disto, parece-me também que o texto de Agamben é contemporâneo ao próprio tempo, pois indica que em muitos pontos *tradição* e *contemporâneo* coincidem no momento atual, e afirma que é preciso relacionar-se com textos do passado tratando-os como contemporâneos. Se pensarmos que o texto de Eliot antecipa este problema, para além da *ruptura*, surge no século XX, outra forma de respeito com a tradição, que não repõe as normatividades a ela associadas no passado<sup>92</sup>, mas defende que a permanência de uma *tradição* faz dela, necessariamente, *contemporânea*.

Adiante em “*The Tradition and the Individual Talent*”, Eliot afirma que a percepção do passado no presente e o aproveitamento que um poeta deve ter com a tradição é mais um senso de responsabilidade do que algo a ser considerado como um peso ou fardo.

*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole*

---

<sup>91</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58-59.

<sup>92</sup> Penso que isto gera algumas questões, como por exemplo, quais problemas aparecem se há uma coincidência entre o contemporâneo e a tradição? Qual a linha de demarcação possível para que as coisas inventadas não nasçam já velhas? Como pode algo ser novo, se o campo da tradição tende a coincidir com o do contemporâneo? Será uma questão de abrir mão da categoria de “inovação” e aceitar que tudo, de agora em diante, será “atualização”?

*are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities*<sup>93</sup>.

Para aliviar o peso que pode vir com *tradição*, é explícito no texto de Eliot que mais do que a produção de homenagens ou dívidas, o relacionamento de um novo poeta com a tradição é a integração em um sistema entre iguais. É a entrada de um trabalho “realmente novo” que modifica a forma ideal dos “monumentos” existentes. Nesse sentido, o passado nunca está terminado, pois é um produto constantemente reformulado pelo presente que inventa o novo. Mas quem define o que é o realmente novo? O julgamento parece ser da comparação da nova obra com os trabalhos anteriores. Há um critério de qualidade da inovação que é demarcado, não pela aparência de novidade, mas pelo *novo* que seja responsável pela alteração do passado. E, como alterar outra coisa, ainda mais o passado, não é livre de responsabilidade, a palavra “monumento” sugere o tom de grandeza exemplar para aquele que da poesia se aproxima. Há um tom de aviso, cuidado. Afinal, a entrada de uma nova obra para a *poesia*, que Eliot enxerga como uma espécie de substância, altera todos os fazeres poéticos anteriores e sucessores. É como se cada poeta produzisse um sulco na *poesia* e esta marca posicionasse, re-organizasse o lugar de todas as outras. É fundamental notar que, nesta concepção, o passado não é visto como uma forma estanque, cujo sentido de interpretação esteja fechado. Com isto o passado da tradição, embora seja monumental, ancestral e permanente, não é o que regula o presente. Para Eliot a prática poética do presente é regulada por ela mesma, embora só se auto-regule se for consciente do passado.

Isto propõe a simultaneidade como núcleo estrutural de abstração do tempo. Em algum ponto do tempo há uma coincidência entre passado, presente e futuro, embora esta abstração cronológica do que veio antes e do que virá depois nunca se perca. Também é de se pensar que, se a sensibilidade perante a temporalidade histórica faz notar que passado e presente podem coincidir na observação, é justamente porque podem se separar. As categorias temporais são distintas e unidas,

---

<sup>93</sup> ELIOT, T.S. “Tradition and The Individual Talent”, p. 28.

não há como conceber o passado sem futuro, por exemplo, mas é possível, se calhar é até necessário, compreender que são momentos diferentes e que a linearidade é uma abstração. A simultaneidade também o é, e quando Eliot a propõe, não elimina a distinção linear entre os tempos passado, presente e futuro, mas aglomera em seu sentido a percepção de que todos os tempos estão reunidos no tempo, acontecendo ao mesmo tempo, na poesia.

Creio que é de Ezra Pound que Eliot capta a concepção sistêmica da literatura. Essa massa sensível e bruta, chamada poesia, é uma substância enorme em diferentes gradações: em diversos momentos de seus ensaios Eliot afirma a distinção entre grandes poetas e menores, não para escolher quais devem integrar o corpo da melhor seleção e quais devem ser abandonados ou esquecidos, como o defendido por Ezra Pound, mas para integrar a todos, para todos há o seu lugar. Isto posiciona cada poeta em um sistema maior, como se o corpo da poesia fosse um só e o que cabe ao poeta é se dedicar a adensá-lo e, desta maneira, necessariamente, modificá-lo. T.S. Eliot acaba por inserir o menor no maior, como se existisse uma correspondência, uma espécie de homenagem em submissão sistêmica: o mundo não se define pelo poeta, antes, o poeta é uma parte do mundo, uma parte da poesia. Certamente seria possível traçar uma correspondência disto com o senso religioso de Eliot. Parece haver nele uma grande confiança no tempo, além do conhecimento de que quem quiser provar o gosto do século, vai ter que suportá-lo. A saliva da história é amarga, e se o poeta quer derreter a língua no senso histórico, é Mefisto quem sabe o preço. Mas parece que algo sempre salva Eliot da destruição, e talvez seja o seu senso espiritual, que inventa posicionamentos e deveres em substâncias maiores que o poeta.

Por fim, é possível propor que o pensamento de T.S. Eliot faz o transporte, a transição entre concepções muito arraigadas ao pensamento da literatura no século XIX, como é o caso da cultura da nacionalidade literária e proposições caras ao século XX, como a relação de transformação e de invenção da língua enquanto cerne efetivo do fazer poético. Neste sentido, “*Tradition and The Individual Talent*” faz o que propõe como necessidade do poeta: atualiza a tradição. No mais, por seu entendimento de *tradição* em certos sentidos coincidir com o que é *contemporâneo*, Eliot também antecipa certos problemas. O poeta talvez ficasse satisfeito pela atemporalidade atingida por seu ensaio.

## PARTE DOIS

### D. A Origem em Si e o Homem em Movimento

As partes que integram os ensaios “A Poesia e o Humano” e “O Poema, sua Gênese e Significação”, de António Ramos Rosa, foram publicadas separadamente, em periódicos da imprensa<sup>94</sup> e reunidas no volume *Poesia, Liberdade Livre*, sob o primeiro segmento, de título “O Fenômeno Poético, Centro de Liberdade”. Todas as partes tiveram suas primeiras publicações entre 1959 e 1961 e foram reunidas no livro com títulos algumas vezes modificados. Se a alteração dos títulos se deu para operar a fusão das partes segmentadas em unidades coesas, penso que a possibilidade de coesão demonstra a complementaridade entre seus textos. Por sua vez, a interdependência de segmentos pensados no espaço de três anos é marca de um pensamento que foi se constituindo na própria procura de pensar.

Pelos termos mencionados em seus títulos, é possível perceber que os textos de Ramos Rosa são tecidos por ideais ou, pelo menos, por palavras fortes, de significados tão amplos quanto abstratos, feito *humano* ou *liberdade*. Porém, o poeta não utiliza essas palavras como se elas estivessem prontas ou significassem um alvo prévio. Mais do que consolidações, quer Ramos Rosa que estes conceitos existam enquanto movimento, que somente se realiza no ato da criação. Para além disto, considero que há na escolha de tais palavras o gesto de tornar puras as palavras da tribo<sup>95</sup>, certa ingenuidade que não é nada ingênua, mas que se apropria de qualquer termo, pois a um poeta todos lhe convêm, sobretudo quando ele necessita fazer *tabula*

---

<sup>94</sup> Transcrevo a nota bibliográfica da edição de Maio de 1986, da editora Ulmeiro. De “A Poesia e o Humano”: “Uma revolução espiritual sob o signo da liberdade”, publicado com o título de “Em defesa da Poesia e da Lógica Poética, em “Quinta-feira à tarde”, Diário Pop., 5 Nov. 1959; “Poesia e Espontaneidade Criadora, em “Artes e Letras”, Diário de Not., Nov., 1959; “Poesia e História”, id., 28 Set. 1961; “O Poeta e o Homem autêntico e ‘humano’”, em “Cultura e Arte”, Com. do Porto, 24 Out. 1961. E de “O Poema, sua Gênese e Significação”: “A razão lógica e o sentido poético”, publicado sob o título “Uma aventura sem fim”, em “Artes e Letras”, D. de Not., Out. 1960; “A percepção poética, pub. sob o título “Poesia e Significação (I)”, em “Cultura e Arte”, Com. do Porto, 13 de Set. 1960; “Estrutura e significação na poesia moderna”, pub. sob o título “Poesia e Significação (II), idem, 22 Nov. 1960; “A virtualidade criadora” em “Letras e Artes”, D. de Not., Nov. 1961; “A gênese do poema”, pub. sob o título “A experiência poética”, em “Colóquio”, no. 9, Junho 1960.

<sup>95</sup> A referência a Mallarmé é feita por Ramos Rosa no ensaio “O Poema, sua Gênese e Significação”.

*rasa* das razões e se aventurar entre as “ruínas mais ou menos esplendorosas” do Ocidente<sup>96</sup>.

A *liberdade*, por exemplo, pode ser referencial, no sentido de alguém que estava preso tornar-se livre, ou sintetizar uma gama de direitos sociais. Assim também acontece com *humano*, que pode se referir a um habitante do Congo, ou à biologia, ao fato de que todo humano tem um coração, um fígado e dois pulmões, etc. Quero dizer com isto que *liberdade* e *humano* são palavras difíceis, de significados amplos, que necessitam de particularizações ou de generalizações para se fazerem entender. Este uso, por Ramos Rosa, de palavras que necessitam da abstração conceitual é um dos lados do seu embate. Do outro, está a defesa que ele faz da “espontaneidade criadora”, justamente contra o “racionalismo desenraizado”, que teria, desde o Iluminismo, tomado conta dos sentidos. Neste sentido, seu pensamento integra uma tradição discursiva que, por se colocar como resistência ao paradigma das Luzes, acaba por, respondendo a ele, funcionar como seu herdeiro negativo<sup>97</sup>.

A poesia seria assim o campo da vitória contra o rigor lógico e conceitual, pois a imaginação poética, por unir em imagem realidades (aparentemente) distanciadas, é um ato de resistência. Não é só contra o fechamento da lógica que vigora a liberdade do poético, mas, por acreditar que o “fenômeno poético” é por excelência a experiência do homem, ele seria a raiz da vida psíquica e sensível. Sendo prévio à abstração lógica, o poético a inclui. Note-se que Ramos Rosa não propõe que a imaginação poética seja um lugar alternativo à lógica, mas um espaço onde esta não tem vigência: “nenhuma lógica poderá explicar a originalidade do *espaço poético*, a sua autonomia e a sua verdade. Só a sensibilidade de cada um de nós, leitores, poderá

---

<sup>96</sup> A expressão é do início de “A Poesia e o Humano”: “Ainda hoje, perante a desagregação dos principais sistemas que têm regido a cultura do Ocidente, há quem não se tenha apercebido de que, de entre as ruínas mais ou menos esplendorosas que nos restam das ortodoxias de um lado e outro, uma luz surgiu, a luz de uma nova aventura do espírito humano, sob o signo da liberdade. Essa aventura visava a restituir a unidade do espírito, restabelecer o homem no universo, recuperar todas as energias na plenitude do desejo, libertar o homem das apertadas malhas em que durante séculos o comprimira um racionalismo desenraizado, sem consonância com a vida”. ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p.21.

<sup>97</sup> Gustavo Rubim propõe que *Poesia, Liberdade Livre* “poderia entrar na categoria das narrativas de emancipação em que Lyotard reconhecia precisamente o modelo discursivo das Luzes. E talvez a “luz” espiritual projectada aí pela aventura poética se inscreva, pela sua letra mas decerto contra a intenção que a anima, na linhagem dos *projectos* da ‘razão’ moderna.” RUBIM, Gustavo. “O Poema ao Engendrar-se”. In: *Arte de Sublinhar*, p. 142-143.

ser a pedra de toque para aferir a sua autenticidade<sup>98</sup>.” O critério de avaliação é a autenticidade e ela só pode ser aferida por cada leitor. Isto dá elasticidade suficiente para que, em poesia, a imaginação e a intuição sejam mais valiosas do que a lógica.

A *originalidade* do espaço poético é a inauguração de um campo novo toda vez que o “fenómeno poético” acontece. Para isto não é preciso criar uma imagem fora da realidade ou contra ela, afinal, a imaginação é a própria realidade. Na imagem poética, uma rosa tem alta cabeça, minha carne é das nuvens, a alegria tem um caule e a terra é azul como uma laranja. O que acontece é que, quando descreve isto em um ensaio, Ramos Rosa quer mostrar o que é o poético em um registro que não é poesia. Nesse transporte, é necessário definir, e em seu ponto de vista, “definir, porém, é abstrair, por consequência, trair”<sup>99</sup>.

A impressão é de que António Ramos Rosa não dissolve certas contradições, a não ser inflando seu vocabulário e a importância da poesia. Como indicado por Gustavo Rubim, a respeito de uma passagem específica de *Poesia, Liberdade Livre*, “o tom eufórico que acompanha a enunciação e a glosa deste tópico esconde de algum modo os problemas que nela se levantam”<sup>100</sup>. Penso que é possível estender a leitura de um tom eufórico para a totalidade dos dois ensaios de Ramos Rosa aqui discutidos. Assim, se por um lado a sua euforia contra o rigor lógico preenche lacunas em vez de discuti-las, por outro, indica certa compreensão e respeito pelo mistério, não só da experiência poética, mas do que se vive. Talvez seja um modo de dizer que o desconhecido permanecerá e, certamente, sua necessidade de implicar o inconsciente e a imaginação no caráter poético é um meio para libertar o humano. Mas libertá-lo de quê? Cito do último parágrafo de “O Poema, Sua Gênese e Significação”:

E assim a poesia se descobre na própria origem da emancipação da espécie, como centro de liberdade, função primordial que compete em especial aos poetas defender e desenvolver a bem do homem, contra todas as alienações, contra todas as opressões, contra todas as formas de

---

<sup>98</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 24.

<sup>99</sup> ROSA, António Ramos. “O Poema, sua Gênese e Significação”, p.35

<sup>100</sup> RUBIM, Gustavo. “O Poema ao Engendrar-se”. In: *A Arte de Sublinhar*, p.150. O tópico a que essa passagem se refere é o da defesa de Ramos Rosa pela emancipação da linguagem em relação a todos referentes “externos”, sejam eles os preceitos dos gêneros “clássicos” ou mesmo as instâncias de autor ou *ego*. Mas, se para Ramos Rosa é fundamental a noção de *criação*, como nota Rubim: “o problema reside em saber até que ponto semelhante conversão admite que se sustente ainda o valor exaltado da criação, quando em simultâneo se regista o desaparecimento do criador.”

desumanização. Só assim a poesia é útil. Todo o verdadeiro poeta – esse ser inutilizável – o sabe<sup>101</sup>.

Determinando que há uma “origem” da emancipação da espécie, onde se descobre a poesia, Ramos Rosa consegue estabelecer um caráter atemporal para a poesia. Esta origem, mais do que a impulsão de um princípio, é um início incessante. Assim, para Ramos Rosa, a emancipação do homem coincide com a poesia e todas as vezes que a poesia se dá, o homem se liberta. Isto cria para a poesia uma função útil. Mas note-se o paradoxo irônico, pois, depois de dizer que a poesia é útil por ser contrária às formas de desumanização, Ramos Rosa qualifica o poeta como este “ser inutilizável”. O paradoxo está no fato de que o poeta não tem importância no mundo mercantil, mas é justamente a esta falta de lugar que ele deve resistir, insistindo na realização da poesia. Note-se que o uso que Ramos Rosa faz dos termos “alienação” e “opressão” dá ao seu discurso um caráter político. Por acreditar que a poesia moderna cria o acesso primordial à unidade entre consciência e ser, e também entre universo e homem, ela nunca pode se subordinar às ideologias, que são passageiras e comprimem a experiência em situações pré-determinadas. A ideologia amarra a poesia (e o homem) por fechar seu horizonte, e suas interpretações do horizonte, em sentidos previamente estabelecidos.

Neste sentido, o tom eufórico que por vezes se apresenta nesses ensaios parece responder à constatação de que o lugar da poesia moderna se dá em queda, em uma relação bastarda com a sociedade. É notável quanto Ramos Rosa necessita defender a arte moderna de acusações como a de ser deformadora, citando nessa defesa Paul Klee<sup>102</sup>, que afirma o dever da arte de competir com a natureza não imitando suas formas, mas a própria potência de suas criações<sup>103</sup>. Desta forma, Ramos Rosa entende

---

<sup>101</sup> ROSA, António Ramos. “O Poema, sua Gênese e Significação”, p. 55.

<sup>102</sup> “Atingido esse ‘ponto supremo’, a relação entre o espírito lógico e a natureza tem necessariamente de fugir à razão lógica, ao universo do discurso conceptual, que só embaçaria a união efectiva entre um e outro. A pintura e a poesia modernas são deformadoras e vivem divorciadas da natureza – objectará o racionalista extreme, aferrado às convenções de uma arte aparentemente respeitadora das formas naturais. A esses responde Klee que a arte deve *imitar* a natureza, sim, mas não reflectindo passivamente as suas formas, antes tentando inspirar-se na sua criatividade, rivalizando com ela na criação de novas formas e de novos seres.”. ROSA, António Ramos. “O Poema, sua Gênese e Significação”, p. 36.

<sup>103</sup> A coleção do Zentrum Paul Klee, em Berna, é toda fundamentada na relação do pintor com seus livros de botânica e cadernos de espécies vegetais. No recorte do museu, a pintura de Klee está associada com o reconhecimento das estruturas mínimas das plantas através do uso do microscópio. O exemplo de Ramos Rosa, neste sentido, não poderia ser mais exato.

que a imaginação e a intuição são tão naturais do *humano*, quanto devem ser resistências à imitação enquanto cópia de formas naturais. Compreende-se a cópia como um limite restritivo e negativo, afinal, o paradigma é o da criação. Se *criação* é origem de existência, o artista moderno, neste sentido, compete com as gêneses da natureza: “A poesia não traduz apenas relações preexistentes de uma harmonia com a natureza e os homens, ela própria determina e estabelece tais relações, por virtude de sua própria espontaneidade criadora”<sup>104</sup>. Para que a poesia determine as relações entre a natureza e os homens é preciso entendê-los como separados um do outro e cuja ligação se dá através da poesia. Justamente porque a poesia compete com a natureza em sua “espontaneidade criadora”, ela tem a capacidade de criar com o mesmo ímpeto que o natural. Por outro lado, é sempre um fazer humano, que a si se inventa, gerando conhecimento e cultura, e se pensando enquanto tal.

Cabe aqui a associação entre a poesia e a descoberta do fogo, feita por Henri Michaux, no seu discurso no 14º. Congresso Internacional dos PEN Clubes, ocorrido em Buenos Aires, em 1936, onde afirma que não é por se ater a uma forma ou temática que os poetas são poetas, mas que “em vez de os comparar a pregadores espalhando a boa ou a má nova, há que compará-los ao primeiro homem que inventou o fogo. Foi um bem, foi um mal? Não sei. Foi um novo começo para a humanidade”<sup>105</sup>. A invenção do fogo inaugura um novo começo, uma origem. Ramos Rosa escreve “um poema é, assim, um princípio de vida”<sup>106</sup>. Como discutimos no capítulo sobre Ezra Pound, a *originalidade* é um valor positivo para a poesia moderna e está necessariamente vinculada com a noção de *invenção*. A expressão “espontaneidade criadora” de Ramos Rosa vincula a poesia à originalidade, porém, diferindo radicalmente de Pound, para quem o acúmulo do treino poético é tão significativo quanto a própria invenção, se não for justamente o que a determina. Já para Ramos Rosa:

Só a intuição criadora o pode guiar no *mare magnum* das sensações, imagens, recordações, sentimentos, impulsões, etc., que constituem a matéria da criação poética. O fenómeno a que se dá o nome de inspiração é o processo pelo qual toda esta instável e informe corrente subjacente à

---

<sup>104</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 27.

<sup>105</sup> MICHAUX, Henri. “A Verdadeira Poesia Faz-se Contra a Poesia”. In: *Nós Dois Ainda*, p. 61.

<sup>106</sup> ROSA, António Ramos. “O Poema, sua Gênese e Significação”, p. 39.



consciência (a que uma certa actividade intelectual não-racional vai dando forma e estrutura) é iluminada pelo facho da intuição criadora<sup>107</sup>.

Note-se que a expressão “espontaneidade criadora” é transformada no trecho acima por “intuição criadora”. Tal qual a poesia, o fogo pode ser instrumentalizado, é uma manifestação e um conhecimento que, por mais que se conheça e tente, nunca é completamente controlável. A gênese é instável e informe e o poeta quando resvala no desconhecido tem de contar com a guia: a “intuição”. Enquanto o treino, para Pound, é uma forma de tentar dominar o descontrolo, a intuição, para Ramos Rosa, é a chama que guia, uma luz que possibilita não a dominação, mas uma centelha de fé no trânsito pelo escuro. Além disso, o uso de “subjacente” infere o entendimento de camadas na consciência, marcando a interpretação psicológica do inconsciente como um depósito que corre fluindo por baixo do consciente e que o poeta acessa quando cria. A sugestão de uma topografia da consciência aumenta a impressão de um processo que é também um caminho, porque torna o “subjacente à consciência” um lugar a que o poeta tem de conseguir acesso para escrever.

Manter tanto para “intuição” como também para “espontaneidade” o adjetivo “criadora” mostra quanto o que mais interessa para Ramos Rosa é o ato da criação. Mas a diferença entre “intuição” e “espontaneidade” é que, na criação, esta é um talento que os humanos dividem com a natureza, enquanto a intuição é o que molda esta espontaneidade no homem. Já a inspiração é o acesso, que conta com a intuição para se orientar.

Esta intuição é que lhe possibilita a penetração no fundo de si mesmo, a revelação do seu mundo interior. Os surrealistas, pela pena de Breton, explicitaram esse centro interior que é simultaneamente o ponto mais profundo e mais elevado do espírito humano. É a essa fonte criadora que a actividade poética nos conduz, aí onde a *anima* se revela como um centro de comunhão com o universo, com a totalidade<sup>108</sup>.

O vocabulário grandioso dá importância ao ato da criação, e determina a aceção do sujeito como um ser de profundidades. Onde o “profundo” e o “elevado” se encontram é no “centro interior” do “espírito humano”, que é atingido pela

---

<sup>107</sup> Idem, p. 36.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 36.

“penetração no fundo de si mesmo”. O transporte da topografia para a interpretação do que é o sujeito encontra também na transcendência sua elevação: é preciso escavar-se como quem sobe uma montanha? Há em Ramos Rosa proximidade com a experiência do sublime. Isto é, o homem, quando escreve, cria, e criando a poesia, coincide com a totalidade do universo. Pergunto: se na passagem anterior Ramos Rosa houvesse trocado “os surrealistas”, pelos “românticos”, o sentido de suas afirmações não se manteria praticamente o mesmo?

Como visto no capítulo A, da primeira parte desta dissertação, é explícita a associação entre as vanguardas do início do século XX e o romantismo artístico. Também citei anteriormente a afirmação de Octavio Paz de que a *escrita automática* surrealista é a ressurreição da *inspiração* romântica, por ambas serem ditados do inconsciente<sup>109</sup>. O que faz Octavio Paz as unir é a interpretação da existência factual do inconsciente, que certamente era pressuposto pelos surrealistas, mas a noção de *inspiração* é mais antiga do que Freud. O profeta bíblico tem visões e fala inspirado pela voz de Deus. Neste sentido, a inspiração é como uma possessão e aquele que fala por ela revela coisas sobre as quais não tem controle. No romantismo, o artista visitado pela inspiração faz contato com o mistério, o profundo e o natural, sem controle racional. A falta de controle racional também une *inspiração* e *escrita automática*, mas esta pode ser provocada pelo uso de drogas ou alguma forma de exercício em que a livre-associação aconteça. Neste sentido, por mais que retomem a noção de inspiração romântica e flertem com a magia, os surrealistas não dão a ela causas transcendentais, mas propõem sua causa no funcionamento material do inconsciente. A *inspiração* não depende do poeta, é um acaso que faz ocorrer a criação, enquanto a *escrita automática* é um procedimento em que o acaso é estruturante, podendo ser provocado. Ramos Rosa não faz esta distinção claramente.

---

<sup>109</sup> “El principio que rige a la producción de poemas también fue distinto: al simultaneísmo, los surrealistas opusieron el dictado del inconsciente. La resurrección de la inspiración destruyó las bases intelectualistas de la poética derivada del cubismo y el orfismo. El dictado del inconsciente substituyó a la presentación simultánea de distintas realidades y, en consecuencia, arruinó la concepción del cuadro y del poema como sistemas de relaciones hechas de equivalencias y de oposiciones. Como el dictado de la inspiración es lineal y sucesivo, el surrealismo re-instaló el orden lineal. No importa que, por su contenido, el texto surrealista sea una subversión de la razón, la moral, o la lógica de todos los días: el orden en que se manifiesta ese delirio es el viejo orden sintáctico. Desde este punto de vista, el surrealismo fué mas bien un retroceso”. PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*, p. 443.

Para ele, a inspiração existe e se confunde com as práticas surrealistas, também porque acredita na existência do inconsciente como um lugar de acesso e revelação.

Pensado como um depósito do imaginário e também do que fica recalcado, quando acessado, o inconsciente liberta formas e imagens que não se limitam às instituições sociais. Cito Maurice Blanchot:

Podemos abordar o surrealismo de maneiras diversas. (...) Talvez devêssemos dar mais importância ao que foi sua descoberta central, a mensagem automática. É verdade que nesse ponto o fracasso foi sem remédio. Mas o fato de Breton sempre ter permanecido nela com uma perseverança infatigável, de ter procurado salvá-la de todos os naufrágios e mesmo de suas dúvidas (...), mostra bem que esse método não era uma invenção fictícia e que ela respondia a uma das principais aspirações da literatura. A escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem<sup>110</sup>.

Qual é a aspiração da literatura de que Blanchot fala? Se a burocracia e o controle político das instituições se atêm às mais corretas maneiras de permanecer, e a língua é por excelência o lugar do convívio, de partilha do imaginário entre as pessoas, a literatura, quando burla as regras de funcionamento e associação da língua, propondo outras, opera como uma função não-conservadora contra o instituído. Ou, como melhor diz Roland Barthes:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé, nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*<sup>111</sup>.

A função de terrorista social é própria da literatura moderna e evidencia-se tanto nas efetivas invenções de sintaxe por algum poeta, como pelo rompimento crítico com o qual a escrita opera contra a sociedade. Ir contra as tradições invisíveis (e arbitrárias) que regem as sociedades é um dos sentidos possíveis da expressão *tradição da ruptura* de Octavio Paz para qualificar a literatura moderna. Ramos Rosa tem tanta consciência da inadequação do poeta ao “mundo burguês”, como entende

---

<sup>110</sup> BLANCHOT, Maurice. “Reflexões Sobre o Surrealismo”. In: *A Parte do Fogo*, p. 89.

<sup>111</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p. 16.

que o rompimento do poeta com o “mundo social” é uma fissura tão radical que anuncia a libertação:

Esta ruptura entre a poesia moderna e o mundo burguês não prova a não-historicidade da poesia; pelo contrário. É um acontecimento histórico e tem uma significação histórica. Se o mundo social se perverte ao ponto de não ser já capaz de fornecer alimento ao poeta, se a actividade criadora se desligou do corpo de crenças, ideias e mitos da sociedade mercantil, tal facto só vem provar a temporalidade da poesia, como, aliás, de toda a arte. Esta historicidade da poesia não é, porém, a de um simples reflexo do *processus* social. Origem da história, a poesia é história, está dentro dela, projecta-se para diante, mas nunca se contém na época a que pertence, a história jamais a esgota. O destino da poesia é transcender a época (os mitos, ideais, crenças, etc. que encarna), é ser presente a todas as épocas, mas só pode atingir essa presença total encarnando-se num instante, num momento histórico. Na poesia não propriamente moderna essa encarnação realizava-se no próprio corpo de crenças, ideias, etc. da sua época; na poesia “moderna”, a ruptura com o sistema ideológico dominante é a anunciação de uma libertação concreta, de uma desalienação total: a poesia torna-se encarnação do futuro, de uma possibilidade de realização absoluta<sup>112</sup>.

O primeiro sentido para *tradição* nos dois ensaios de *Poesia, Liberdade Livre* aqui discutidos é, penso, o desse entendimento de que a poesia moderna se dá na separação entre o corpo social de crenças e os gestos poéticos. Cisão que já foi unida em algum momento anterior à modernidade, quando a tradição, entendida aqui como sistema de heranças culturais, ditava os modos da poesia. Ramos Rosa constata a mudança e a entende como histórica. Mas também fica claro que, para ele, a separação da tradição é uma ruptura que significa liberdade. Não há nenhuma nostalgia pelo estágio anterior de ligação entre o poeta e os costumes sociais. Afinal, o sistema de crenças secou e faliu, porém não foi ele quem expeliu dos seus lugares sociais a poesia e o poeta. O poeta e a poesia é que optaram por ser os agentes da ruptura: foi a “actividade criadora” que optou por se desligar do “sistema ideológico dominante”, afinal, a perversidade é do mundo burguês. Postura com razão de ser orgulhosa, também existe nela a interpretação da saída de um estado de menoridade, para o agora, quando a “desalienação total” é possível através da poesia. Isto também quer dizer que, quando havia correspondência entre tradição e poesia, a liberdade não era tão possível como agora. Isto porque, para Ramos Rosa, o fazer sem preceptivas

---

<sup>112</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 28-29.

da poesia moderna significa uma falta de obstáculos para a imaginação e a emoção, necessárias para a criação:

Na poesia e na arte clássicas, a intuição criadora submetia-se a uma organização lógica que não as impedia, efectivamente, de atingir a realidade poética através da combinação das qualidades sensíveis que, quer a poesia, quer qualquer forma de arte, põem em jogo. Todavia, essa superestrutura lógica interpunha-se como um obstáculo ao livre desenvolvimento da imaginação e da emoção criadoras. Na poesia e na arte modernas, o processus criador liberta-se completamente da regulação lógica, desenrolando-se através de estruturas próprias, que se organizam não-racionalmente em ordem a uma nova realidade que se torna, assim, fruto mais directo e mais fiel da inicial intuição criadora. O facto de não haver regulação lógica não destitui a obra de uma estrutura coerente, nem de uma significação própria: pelo contrário, a sua estrutura e significação ganharam um grau de pureza e densidade específicas, que são a resultante inevitável da evolução histórica dos processos artísticos<sup>113</sup>.

A arte moderna teria, assim, maior alcance do cerne criativo do que a arte clássica, porque não responde a nenhuma regra anterior a si mesma. Existe a interpretação de que toda regra significa um aprisionamento, enquanto a poesia moderna, pela ausência de determinações reguladoras, seria livre. Porém, quando Ramos Rosa atribui um sentido para a falta de regramento, ele não atinge o alvo do aberto, pelo contrário, justifica a liberdade em um sentido de alcançar o cerne “mais directo e mais fiel da intuição criadora”. A libertação é aparente, mais inerente é a necessidade de legitimação da poesia moderna. Cito, mais uma vez, Blanchot:

Talvez seja uma lei a que toda arte, que se livra dos elementos interiores que a escravizam (recusa da imitação, rejeição das palavras como instrumentos de troca, recusa da arte considerada como divertimento), tenda a se engajar numa ação externa que a torne pesada. Quanto mais inútil, mais ela necessita de uma finalidade que faça dessa inutilidade algo útil<sup>114</sup>.

O engajamento de Ramos Rosa é pela poesia moderna. A liberdade é a sua finalidade e (por que não?) também a sua regra primeira. Através da intuição, pela espontaneidade criadora, a poesia ultrapassa os obstáculos do rigor lógico e racional. No pensamento de Ramos Rosa, inerente a essa ultrapassagem é a noção de superação e encadeado a ela o seguimento de um futuro promissor. Encontrar no futuro a

---

<sup>113</sup> ROSA, António Ramos. “O Poema, sua Gênese e Significação”, p. 37-38.

<sup>114</sup> BLANCHOT, Maurice. “Reflexões Sobre o Surrealismo”. In: *A Parte do Fogo*, p. 96.

possibilidade de realização absoluta só pode acontecer em um paradigma temporal em que ele é entendido como um lugar aberto, a ser construído. Criar é construir, a poesia é a “espontaneidade criadora” em si e cria a possibilidade de obrar o futuro. Isto oferece utilidade para a poesia, legitimando sua importância social.

Ramos Rosa entende que a ruptura com as práticas não-modernas se deu de modo tão efetivo a ponto de não precisar ser reelaborada. Ao mesmo tempo, na valorização que faz da arte moderna, por mais significativo e honesto que seja o seu anseio pela liberdade, ele é também perigoso. Por um lado porque universaliza a própria experiência, desrespeitando experiências não-análogas à da modernidade e, por outro, porque trata o passado como algo superado, o que pode gerar o não-relacionamento com ele. Estancar o passado em formas fixas tende a significar o alheamento do próprio presente, das durações da memória e também de suas transformações. Porém, fazer da criação um valor máximo, atribui a ela uma salvaguarda contra o passado. Tudo já está esquecido e, sempre que o passado sufocar, uma nova origem libertará a criação, o princípio de vida, e assim sucessivamente, sempre que for necessário. O problema é que, por mais que a espontaneidade constitua um acesso válido e vigoroso, não será ela, muitas vezes, somente um acesso? Espontaneidades sucessivas impossibilitam qualquer continuidade e não aprendem, por exemplo, a se transformar através das repetições ou mesmo do treino.

Para Ramos Rosa o passado é o seu negativo, voltada para o futuro, a poesia transcende o seu próprio presente. Repito um trecho já citado do poeta:

Origem da história, a poesia é história, está dentro dela, projecta-se para diante, mas nunca se contém na época a que pertence, a história jamais a esgota. O destino da poesia é transcender a época (os mitos, ideais, crenças, etc. que encarna), é ser presente a todas as épocas, mas só pode atingir essa presença total encarnando-se num instante, num momento histórico. Na poesia não propriamente moderna essa encarnação realizava-se no próprio corpo de crenças, ideias, etc. da sua época; na poesia “moderna”, a ruptura com o sistema ideológico dominante é a anunciação de uma libertação concreta, de uma desalienação total: a poesia torna-se encarnação do futuro, de uma possibilidade de realização absoluta<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 28-29.

A concepção de Ramos Rosa é de que a poesia é maior do que a própria época, porque transcende todas as épocas. Por um lado, isto é o elogio da transmissão durável da poesia e podemos lembrar do terceiro sentido para o *senso histórico* que propus na leitura de “*Tradition and the Individual Talent*” no capítulo C. T.S. Eliot afirma que o senso histórico é o discernimento de como é possível perceber nas coisas atributos da temporalidade, isto é, que há correspondência entre um fazer e o tempo em que ele foi feito e também o esvaziamento de tal correspondência: certos atos e objetos são atemporais, têm a carga de todo e qualquer momento. Mas penso que, para Ramos Rosa, afirmar que o “destino da poesia é transcender a época” também é universalizar a poesia, eternizando-a, sendo a sua encarnação histórica uma manifestação de algo que sempre é presente. Não sendo esta uma eternidade fixa, justamente porque a poesia existe só no ato da criação. Mesmo o gesto de leitura, para Ramos Rosa, é uma partilha do ato de criar. Criar também significa dar origem a alguma coisa e escrever pode ser entendido como fornecer um poema à manifestação material do mundo.

Talvez seja por entender que o “fenômeno poético” é o momento em que a espontaneidade criadora se manifesta por excelência, que Ramos Rosa diga que a poesia, embora contida nela, é a origem da história. A poesia, nesse sentido, inaugura o mundo e, no limite, coincidiria com dons divinos. Afinal, a primeira aproximação desse vocabulário repleto de *gênese*, *origem* e sobretudo de *criação* nas suas variadas manifestações, remeteria a leituras das gêneses bíblicas. Mas Deus já não há, e só haveria como metáfora. O mundo moderno é uma ruína de valores que vão sendo lembrados, tantas vezes pelas suas ausências.

A poesia é a capacidade de criar resistência às cisões, às ruínas “mais ou menos esplendorosas”<sup>116</sup> da civilização Ocidental. Não há em “A Poesia e o Humano”

---

<sup>116</sup> “Ainda hoje, perante a desagregação dos principais sistemas que têm regido a cultura do Ocidente, há quem não se tenha apercebido de que, de entre as ruínas mais ou menos esplendorosas que nos restam das ortodoxias de um lado e outro, uma luz surgiu, a luz de uma nova aventura do espírito humano, sob o signo da liberdade. Essa aventura visava a restituir a unidade do espírito, restabelecer o homem no universo, recuperar todas as energias na plenitude do desejo, libertar o homem das apertadas malhas em que durante séculos o comprimira um racionalismo desenraizado, sem consonância com a vida. Pretende-se hoje que o movimento que consubstanciou este ideário, o surrealismo, deixou de ter qualquer vigência. A verdade porém, é que, na sua essência, a aventura perdura, porque com este ou outro rótulo, a poesia continua, sob o mesmo signo, a ser o lugar dessa aventura e desse debate espiritual, que é porventura o maior e o mais significativo do nosso tempo”. ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 21.

ou em “O Poema, Sua Gênese e Significação” nenhuma nostalgia de alguma origem primordial da criação, ou qualquer ancestralidade que, sendo visitada, reintegraria os pedaços caídos da humanidade. É impossível voltar a qualquer origem histórica, porque ela seria uma ruína e só poderia ser visitada enquanto tal. Mas há um lugar ideal que, não sendo a origem de nada, é a *origem em si*. Nada inatingível ou longínqua, a origem existe toda vez que há criação. E ela é necessária justamente para libertar do cansaço pelo excesso de cultura histórica e repor vida à vida. Afinal, como escreve Nietzsche nas *Considerações Intempestivas*: “se falta vida à nossa cultura moderna, é porque é impossível imaginá-la sem esta contradição, ou seja, não é uma cultura autêntica, mas uma espécie de conhecimento do que é uma cultura”<sup>117</sup>. É como se Ramos Rosa entendesse que, excessivamente racional e instruído, o conhecimento do que é uma cultura é um véu de separação entre o homem e a autenticidade. Entre restos inautênticos, a criação inaugura o sentido de uma nova autenticidade.

## **O Homem Move-se**

Com toda ênfase colocada por António Ramos Rosa na criação e na origem, é possível notar que o caráter abstrato do tempo não fica em aberto, mas é positivado em um sentido: é por ligar-se à criação que estabelece a origem que o ato poético é percebido como imprescindível. Ramos Rosa entende que a separação entre as tradições sociais e a poesia é tão decisiva na modernidade que é como se a criação preenchesse a lacuna dessa cisão. A poesia não retorna a alguma raiz genesiaca, mas cria a origem em si. A originalidade liga-se, como vimos, à inauguração de uma autenticidade. Um poema nasce da espontaneidade criadora inaugurando o ato que se direciona para o futuro. A liberdade do gesto poético se fundamenta, assim, na capacidade de fundar origens. Penso que, para além deste modo de valorar a poesia baseando a avaliação da prática em uma temporalidade, podemos determinar nesta discussão outro movimento de posituação temporal constitutivo e que também tem como fundamento a questão da autenticidade.

---

<sup>117</sup> NIETZSCHE, Frederico. *Considerações Intempestivas*, p.135.



A aparição de outra positivação temporal está implícita em afirmações que relacionam *humano* à criação poética como, por exemplo, “por mais específico que seja o acto poético, não devemos nos esquecer que ele é revelação da condição humana fundamental<sup>118</sup>”. Ou também no questionamento da associação entre “poeta” e “humano”:

Será legítimo aproximar a actividade poética do processo de humanização que é toda vida do homem consciente e autêntico realizando-se a si mesmo, projectando-se e renovando-se numa permanente procura? (...) Em que medida se é poeta por se atingir tal grau de humanização e em que medida se é “humano” enquanto se exerce a actividade poética?<sup>119</sup>

Sobretudo quando se nota o quanto Ramos Rosa associa a “actividade poética” ao “processo de humanização”, as duas questões acima aparentam ser mais argumentações discursivas do que dúvidas. Para além disto, penso que elas também respondem a um estiolamento. É como se os discursos de legitimação da poesia estivessem tão associados ao “humano”, que fosse necessário questionar mais uma vez: esta associação é legítima? Quando Ezra Pound afirma que o poeta é a antena da raça é porque ele associa literatura à documentação científica, ou seja, existem conteúdos humanos que são transmitidos pela poesia, sejam eles técnicas da própria poesia, ou fundamentos para a ética humana. Para Ramos Rosa, o poeta não é um porta-voz do homem. Ele é, sim, associado ao “homem consciente e autêntico” ou, em formulação ainda mais problemática, associado ao “homem *humano*”<sup>120</sup>. Note-se que, entre as duas perguntas citadas, o ensaio “A Poesia e o Humano” apresenta mais uma: “(...) não será lícito procurar as relações e afinidades que acaso possam existir entre o poeta e o homem *humano*?”<sup>121</sup>.

Penso ser importante lembrar que a consideração de que os mais diversos homens, dos mais distanciados povos, religiões, raças e lugares, etc., podem ser totalizados enquanto seres humanos de uma mesma espécie é relativamente recente. Lembre-se das dúvidas documentadas acerca da não-humanidade dos índios das

---

<sup>118</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 32.

<sup>119</sup> Idem, p. 31.

<sup>120</sup> Todas as vezes que se refere ao “homem *humano*”, Ramos Rosa escreve o segundo termo da expressão entre aspas. Neste texto opto pela solução de citar a expressão completa entre aspas e marcar *humano* em itálico para transmitir o traço distintivo do autor.

<sup>121</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 31.

Américas nos séculos XVI e XVII; ou nos sistemas escravistas fundamentados em hierarquias de diferenciação baseadas na cor da pele<sup>122</sup>. Se hoje é completamente absurda qualquer discussão de diferenças entre os homens que se basear na possibilidade de existirem espécies humanas ou sub-humanas é pela chegada a um consenso, como sintetiza Edmund Leach:

No contexto dos anos 70 (...) todos os argumentos acerca da relevância ou não relevância da variação racial no homem são hoje conduzidos dentro do pressuposto de que todos os homens são membros de uma única espécie biológica: *Homo sapiens sapiens*<sup>123</sup>.

Quando se refere a “homem *humano*” Ramos Rosa tem em vista um recorte específico dentro do paradigma de uma só espécie humana. Mas, entre os homens existiria uma fatia mais específica: a do “homem *humano*”. Perceba-se que, na expressão, o homem autêntico não aparece em um plural que o generalize, “os homens”, mas na abrangente ideia de “homem” no singular e singularizado pelo traço de ele ser “humano”. Pelo que parece, para Ramos Rosa não são todos os homens que são um “homem *humano*”.

Não é só na expressão do poeta que *humano* qualifica *homem*. Enquanto adjetivo, a primeira acepção do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa para “humano” é: “o que é relativo ao homem, ou próprio de sua natureza<sup>124</sup>”. É certamente um problema abrangente a fundamentação de quais coisas são relativas ao

---

<sup>122</sup> “(...) na Europa ocidental do século XVI a situação era bem diversa (...) impôs-se a formulação de uma questão inteiramente nova: quais os limites precisos da espécie humana? O debate foi conduzido em duas frentes. No plano religioso, apesar da maior parte dos homens cultos se inclinar a crer que os Europeus, brancos e bem vestidos como eles próprios, deveriam pertencer a uma espécie completamente distinta da dos selvagens nus e de pele escura, descritos pelos viajantes etnógrafos, persistia o facto embaraçante da afirmação contida no *Gênesis* segundo a qual toda humanidade descende dos filhos de Noé, e o que quer que os sábios dos séculos XVI, XVII e XVIII tenham dito ou pensado em privado, poucos havia que estivessem preparados para vir a público manifestar opiniões não conformes com a Sagrada Escritura. (...) Na prática, deu-se um aumento progressivo do preconceito racial, durante vários séculos. Tácita, se não explicitamente, a Igreja passou a reconhecer que a humanidade dos cristãos tinha apenas a ver com a pele. A segunda frente em que se processou o debate, foi entre filósofos, empenhados numa definição abstracta do homem, ao nível das ideias, e os biólogo-naturalistas, interessados na definição do homem como espécie zoológica. Os primeiros tendiam a apresentar os seus argumentos no âmbito de uma história social que postulava que, na essência, o homem é uma unidade, não obstante a diversidade das sociedades humanas; os últimos preocupavam-se com a classificação e, por isso, tendiam para a diferenciação das variedades de pássaros, plantas e insectos. O preconceito popular pendia mais para o lado dos naturalistas do que dos filósofos.” LEACH, Edmund. “Anthropos”. In: *Enciclopédia Einaudi – Anthropos-Homem*, Vol.5, p.21-22.

<sup>123</sup> Idem, p. 22.

<sup>124</sup> Versão eletrônica disponível em <http://houaiss.uol.com.br>. Consultado em 22 de agosto de 2012.

homem ou qual é a sua natureza. Para além da discussão teórica, é um adjetivo que, muitas vezes, pelos contextos em que aparece, sugere o que significa. Por exemplo, se alguém utiliza “pele *humana*” pode-se diferenciá-la das peles dos ursos polares. Mas, quando Ramos Rosa utiliza “homem *humano*” cria uma duplicação que é um adensamento onde o sentido replica para si mesmo. Ao insistir em dizer que o “homem *humano*” é também o autêntico, resta entender o que significa ser mais humano do que um homem sem este qualificativo. Segundo Leach, para os antropólogos, a compreensão de o que é que distingue essa espécie varia entre dois pólos:

Devemos notar que, coerentemente com a perspectiva de análise que lhes é própria, os antropólogos subjectivistas, reclamando-se de Rousseau, sustentam que a característica específica do homem é a posse de uma linguagem, enquanto os antropólogos objectivistas e os arqueólogos pensam habitualmente que a especificidade do homem reside na sua capacidade de construir instrumentos<sup>125</sup>.

Finalmente, para Leach, tal dúvida se resolve na interpretação de que o traço distintivo da linguagem também inclui a possível elaboração de instrumentos:

Os investigadores mais sérios encontram-se hoje [nos anos 1970] convencidos de que a linguagem constitui o atributo humano distintivo por excelência. A língua não é apenas um instrumento de comunicação intersubjectiva extraordinariamente sensível, mas permite também o plasmar de ideias no espírito. Por meio destas duas operações, é possível elaborarem-se, acerca de um futuro imaginário, hipóteses capazes de se tornarem depois um ponto de referência para actos de criação, como a construção de um instrumento ou a elaboração de um ritual<sup>126</sup>.

É tentador pensar que a poesia, sendo associada ao fazer em sua etimologia e tendo como instrumento a língua (e sendo dela um instrumento), é o campo de forças que figura o traço distintivo da espécie humana. Ramos Rosa pensa de modo semelhante, em suas palavras:

---

<sup>125</sup> O trecho assim continua: “Mas todo o “homem” capaz *ou* de comunicar ideias aos outros *ou* de inventar um novo instrumento tem que ser igualmente capaz de formular conceitos “no seu espírito”, de tal modo que, a *este* nível, as intuições subjectivistas e objectivistas acabem necessariamente por coincidir; as características mentais do homem fazem parte do seu desenvolvimento evolutivo.” LEACH, Edmund. “Natureza/ cultura”. In: *Enciclopédia Einaudi, Anthropos-Homem*, Vol.5, p. 74. Grifos do autor.

<sup>126</sup> Idem, p.75.

Tanto o poeta como o homem autêntico ou “humano” só se realizam no momento único da comunhão, no acto instantâneo da transmutação poética para o qual todos os seus esforços tendem. E nesse acto de comunhão em que se revela o que de mais essencial existe no homem atingem-se as raízes da poesia. As raízes da poesia são as raízes do essencial humano, por mais diferentes que sejam o acto poético, na sua especificidade, e o processo permanente de humanização<sup>127</sup>.

Mas não é pela efetivação do traço distintivo da espécie que o poeta liga-se ao “homem *humano*”. Em primeiro lugar porque, como dissemos, a especificidade deste homem que é comparado ao poeta, não é a de ser um indivíduo qualquer, mas ser o homem qualificado por “humano”. Note-se também que não compará-lo à totalidade da espécie humana faz do poeta não um porta-voz dela, mas um sujeito que divide com uma categoria específica de homens a capacidade de se realizar “no acto instantâneo da transmutação poética”. No uso de “acto” se reflete a concepção de que a poesia é gesto de realizar uma ação, o que, mais uma vez, volta à importância que Ramos Rosa dá para o momento do seu ato: a criação. Assim, a expressão “acto instantâneo” seria correlata da “espontaneidade criadora”, onde se fundamenta a singularidade do poder que o poeta rivaliza com a natureza, se somada a ela não estivesse a palavra “transmutação”. O que o poeta divide com o “homem *humano*” é a capacidade de transmutação e não a “espontaneidade criadora”, através da qual, lembre-se, o poeta rivaliza com a natureza. Isto porque Ramos Rosa qualifica que a “*condição humana fundamental*” é expressão que não implica de modo algum o estatismo duma natureza *eterna* (...) é a mais dinâmica<sup>128</sup>.

Este dinamismo é próprio do “processo de humanização” e o “homem *humano*” é aquele que determina a sua existência através de tal processo. Mais uma vez, o processo ao qual o “homem autêntico” se entrega é o de “humanização”. É justamente neste circuito em que “homem” remete a “humano” que remete a “humanização” que se percebe o quanto a busca por algum conteúdo explicativo para “humano” é de difícil acesso. Cabe aqui a menção a Eduardo Prado Coelho que, em “Ramos Rosa: Onze Lâmpadas Para Iluminar a Sua Poesia”, analisa o movimento nos poemas de Ramos Rosa:

---

<sup>127</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 33-34.

<sup>128</sup> Idem, p. 32. Os grifos em itálico são substituições minhas das aspas utilizadas pelo autor.

Quando entram em cena os actores, isto é, as imagens que *configuram* o drama, o essencial do poema consiste na rotatividade com que tais actores percorrem os lugares do conflito. Uma tal rotatividade exige uma *força* que os mova. Toda a questão da poesia de Ramos Rosa reside nisto<sup>129</sup>.

Faço a hipótese de que a interpretação dessa rotatividade que exige uma *força* pode ser transportada para os ensaios aqui analisados. Lembre-se que qualquer *força*, seja ela o vento ou a gravidade, só é reconhecível pelos seus efeitos e não por conteúdos. Efeitos em movimento, as imagens nos poemas; nos ensaios, a positivação de categorias temporais faz perceber que, se há força na criação, alguma atividade que desloque o homem também é condição necessária para a autenticidade: “se o homem fosse autêntico nesse sentido [do ajustamento social] não se conceberia qualquer progresso no processo de humanização, porque o humano estaria já dado e nada mais haveria a conquistar<sup>130</sup>.” O curioso é que o ato necessário ao “homem autêntico” é tornar-se “humano”.

António Ramos Rosa é consciente de que a definição de sua hiperbólica expressão “homem *humano*” é um problema. Em momentos variados nos ensaios em questão está determinado que o “humano” não é uma condição prévia, mas um ato:

A palavra “humano” é talvez demasiado vaga e genérica, mas não encontraremos outra melhor para designar o que no homem o eleva à consciência da totalidade a que se abre e em que livremente se integra. Ser “humano” não indica um estado, mas um processo constante, uma luta, uma transcensão sem fim. Poderíamos mesmo dizer que o “humano” não é um estado ou condição mas o próprio ato de consciência perfazendo-se no sentido da totalidade<sup>131</sup>.

Sem estar relacionado a nenhum conteúdo, mas a atos de “elevação”, “transcensão” e “processo”, o “humano” só é alcançável enquanto movimento. Se não há identidade humana em si, é como se o jogo de legitimidade estivesse esvaziado ao ponto de migrar do conteúdo para o gesto. Ramos Rosa explicita em vários momentos que “humano” não é uma condição prévia, o que determina a abertura ao entendimento de que ser é um devir. E isto, certamente, tem relevância por afirmar

---

<sup>129</sup> COELHO, Eduardo Prado. “Ramos Rosa: Onze Lâmpadas Para Iluminar a Sua Poesia”. In: *A Letra Litoral: Ensaio Sobre a Literatura e o Seu Ensino*. Os grifos são do autor.

<sup>130</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 33.

<sup>131</sup> Idem, p. 31.

que o posicionamento social, político e também psicológico de qualquer indivíduo pode ser transformado, o que significa uma forte ferramenta de resistência a rigores ideológicos ou deterministas. Por outro lado, isto de “humano” nunca ligar-se a nenhum conteúdo denota um vazio especulativo e auto-referencial que não é, exatamente, confortável para Ramos Rosa. Parece, para mim, que afirmar a autenticidade do movimento, dizer que a procura é que configura o “autêntico” homem é uma tentativa de preencher o vazio desse conteúdo. Dentro da cisão contínua e reflexiva da consciência moderna, o mundo é uma ruína em que os valores se perderam e as idéias estiolaram, talvez pelo excesso de procura por seus significados. O que Ramos Rosa parece querer aqui é colocar o humano em movimento, dizer a qualquer pessoa que ela pode tornar-se outra, basta tentar. Neste sentido, o que ele propõe é a libertação. E se há uma afasia dos conteúdos, a poesia sim, por ter o poder de acessar o cerne das coisas, a “espontaneidade criadora”, a poesia pode ser a linha que sutura toda e qualquer divisão. Afinal, ao inaugurar e reinaugurar, sucessivamente, a origem em si, a poesia pode criar outro mundo:

Numa época de imperialismos ideológicos em que de todos os lados se pretende arregimentar os homens e em que estes, por seu turno, procuram a segurança nas diversas formas de paternalismo em que aliviadamente possam abdicar da sua personalidade, a poesia, por muito restrito que se afigure seu âmbito, constitui actualmente uma verdadeira potência regeneradora. Não se pode viver plena e produtivamente sem espontaneidade criadora e a poesia é a actividade mais qualificada em que esta se manifesta; a vida sem essa potência, sem o exercício de autonomia integrante que só a função poética lhe pode permitir, abastarda-se, anquilosa-se, ou o que é pior, recai nas formas mais vis da destrutividade e da desumanização (...) A exigência da compreensão racionalizante da poesia é dos sinais mais reveladores da incompreensão radical do fenómeno poético e de uma forma de estulto orgulho que assenta geralmente na perda de um contacto original e fecundo com a vida<sup>132</sup>.

Note-se que a passagem indica sua resposta ao problema das relações entre política e poesia: a não sujeição do poético a qualquer ideologia. Afinal, para ele, existe uma preponderância do fenómeno poético sobre o pensamento político ou mesmo sobre qualquer outra forma de experiência. Mas, além do ataque aos programas partidários, que afastados da poesia a fazem vicejar melhor, Ramos Rosa acredita que a razão também leva uma pessoa à destruição da sua capacidade integrativa, tanto de relacionamento com os outros, como de si mesmo. Esta

---

<sup>132</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 25-26.

concepção da separação como negativa é, penso, uma resistência ao caráter crítico da poesia moderna, caráter este discutido por Octavio Paz em *Los Hijos del Limo*. Como se sabe, é próprio da crítica o crivo, o corte, a cisão. E é divergente que um poeta com tamanha constância de escritos críticos como Ramos Rosa pense que a fórmula, a saída, seja a negação da separação. Para ele, própria do “homem humano”, é a capacidade de construção que deve resistir tanto à cisão como à destruição. A “potência regeneradora” que ele enuncia como própria da poesia está vinculada à vida, à construção, ao ato do poema. É de pensar se toda regeneração não inclui, necessariamente, algo que morre, que se destrói para que o que tem força vital permaneça, se refazendo, tanto no machucado da pele de alguém que se cicatriza, como na putrefação de um cadáver gerando adubo para a terra. Quando insiste em termos como “vida” ou “potência regeneradora”, Ramos Rosa está firmando um campo semântico cuja afirmatividade resoluto, penso eu, esconde polaridades que não são facilmente resolúveis. É como se ele quisesse do sol que não houvesse noite. Ou que a resposta à cisão da consciência fosse a busca da autenticidade, o repúdio ao falso. Em nome de um esforço mais vital:

A metamorfose no *outro*, no entanto, só se completa pela imaginação poética, isto é, no poema. Tanto o poeta como o homem autêntico ou “humano” só se realizam no momento único da comunhão, no acto instantâneo da transmutação para o qual todos os seus esforços tendem. E nesse acto de comunhão em que se revela o que de mais essencial existe no homem atingem-se as raízes da poesia (...) A humanização que não se baseie nesta capacidade de autocriação e não procure reconquistar a espontaneidade criadora, não se liberta da alienação social. A poesia é para o poeta e para quantos o acompanham o modo mais imediato de se humanizar, de ser imaginariamente e realmente esse *outro* que somos e não somos e para o qual, homens e poetas, tendemos todos os nossos esforços<sup>133</sup>.

O reconhecimento do mal-estar do “homem *humano*” seria assim coetâneo à falta de lugar do poeta no mundo mercantil. Descolado de si mesmo, entre a consciência da sua inautenticidade e o fato de ser mesmo inautêntico, o “homem *humano*” elabora em si o gesto de tornar-se outro, metamorfosear-se na conquista da

---

<sup>133</sup> Idem, p. 33-34.

humanização. E isto, para Ramos Rosa, só é possível através da poesia, já que “as raízes da poesia são as raízes do essencial humano”<sup>134</sup>.

Octavio Paz diz que a poesia é a religião dos poetas modernos e Novalis que a poesia é a religião original da humanidade. Penso que tais compreensões qualificam com exatidão a importância que Ramos Rosa lhe atribui. O que chamei de falta de conforto fica claro se notarmos o vocabulário salvífico dos trechos citados. Palavras como “elevação”, “comunhão”, ou a identificação de “humano” a um ato da consciência “no sentido da totalidade”, são saídas totalmente redentoras, isto sem contar a carga religiosa que têm. Quando Ramos Rosa determina que não há nenhum conteúdo prévio para o poema ou para o “homem *humano*”, esta abertura apoia-se no elogio do movimento, ganhando uma pré-determinação, em direção à totalidade. Sendo assim, não é o alcance de um conteúdo, ou de um conhecimento que determina que há progresso, mas a mudança em si já o significa. Não importa muito no que tornar-se, contanto que as coisas se modifiquem. A autenticidade não está em algum conteúdo, mas no próprio gesto de criar. Afinal, o anseio pela autenticidade seria uma estrutura própria ao “homem *humano*” e ao poeta:

Este desejo de transformação radical, de *metamorfose*, é inerente tanto ao homem autêntico ou “humano” como ao poeta. Não pretendemos, no entanto, ainda aqui, confundir dois actos que tendem a duas finalidades diferentes: o acto que tem como fim um novo ajustamento social e o acto poético que é em si mesmo uma reestruturação autônoma. Mas tanto um como outro podem radicar-se numa estrutura comum reveladora do anseio de autenticidade. Autenticidade, porém, não significa *ser o que se é*, como reivindicação em face da inautenticidade externa ou social. Digamos mesmo que se o homem fosse autêntico nesse sentido não se conceberia qualquer progresso no processo de humanização porque o humano estaria já dado e nada mais haveria a conquistar. As coisas passam-se de modo diferente: o homem “autêntico” começa pela consciência de sua inautenticidade ou, se quisermos, da sua ambiguidade e indeterminação; ou, se quisermos ainda, de um vazio interior. Daí lhe vem o desejo de superação, a vontade de se determinar como *outro* (...). Encontramos assim, tanto no poeta como no homem “humano” um movimento para a frente, um *ir para*, radicados na consciência duma carência fundamental<sup>135</sup>.

Cabe perguntar: afinal, se nem *humano* nem *poeta* existem em si, por que eles são tantas vezes referidos e defendidos por Ramos Rosa? Talvez porque existam enquanto movimento. Mas, se não são estáticos, por que em momento algum o

---

<sup>134</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>135</sup> ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 33.



“poeta” e o “homem *humano*” não são sobrepostos em um mesmo ser, sendo sempre paralelos entre os quais se tecem equivalências? Sendo estanques, não funcionam bem como devires, mas são mais categorias que, estando esvaziadas de conteúdo, baseiam suas existências em estruturas de movimento. Mais do que um elogio à transformação, ao apoiar a função de resolver a carência fundamental em um sentido temporal, Ramos Rosa está fazendo um elogio ao progresso.

Note-se que faltam qualificadores para *progresso*, assim como faltam para *humano*. O progresso e o “movimento de ir para a frente” são qualificados como positivos em si. Por mais liberdade que a mudança possa criar, ser qualificada como necessariamente positiva é no mínimo uma ingenuidade e, no limite, um gesto de fé. Já que o futuro, penso eu, é justamente o impensável agindo no ponderável. Ingenuidade ou fé, tal concepção gera força de ação, de criação, é uma resistência. Assim, a força da “espontaneidade criadora” traduz-se também na inquietude ansiosa pelo novo, seja lá o que ele for, será melhor que *isto*: o desejo por não estar onde se está, por não ser o que se é<sup>136</sup>. Para além disto, através da discussão dessas concepções percebemos que o padrão de linearidade temporal é completamente naturalizado por Ramos Rosa: o passado está superado, o futuro significa progresso e o presente não nos quer. Com isso, penso ser possível afirmar que, para António Ramos Rosa, a única tradição que interessa é a da modernidade.

---

<sup>136</sup> Marcos Siscar sintetiza com precisão o problema: “A reação àquilo que se percebe como a ilegitimidade do presente é um traço discursivo que conta pelo menos 150 anos, se deixarmos à parte o viés do escapismo de tipo romântico. Em Baudelaire, a decrepitude da experiência contemporânea já está em primeiro plano, e a ela se subordinam até mesmo os eventuais efeitos artificiais de paraísos perdidos e os frustrados desejos de exílio. Dizendo de outro modo, o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o “esteticismo”) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência”. SISCAR, Marcos. “O Discurso da Crise e a Democracia Por Vir”. In: *Poesia e Crise*, p. 21.

## E. A Função da Sincronia e a Medida do Híbrido

*Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.*

*A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos  
cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.*

*Oswald de Andrade*

Objeto de análise deste texto, “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” constitui a primeira parte do livro homônimo de Haroldo de Campos, publicado em 1977. A discussão feita no ensaio seleciona escritores latino-americanos, tendo como raiz de suas escolhas a questão da dissolução dos gêneros literários. Organizado em três capítulos, os dois primeiros elaboram quadros teóricos da questão e o último, com seis subitens, define os nomes dos autores enquanto apresenta razões para suas inclusões<sup>137</sup>. Misto de análises ligeiras com arcabouços teóricos elaborados, cabe a nomeação de *panorama* tanto para o ensaio completo, como para cada uma das suas partes.

A força do amálgama teórico produzido por Campos reside no aproveitamento de pontos de vista diferentes. Prolongando-se por todo texto, a falta de claras diferenciações entre os pensamentos utilizados explicita que o ponto de vista de Haroldo de Campos é o fio que as liga, produzindo atravessamentos ágeis da questão, além de demonstrar a capacidade constelar das argumentações do poeta. É notável sua capacidade organizativa e há em seu texto liberdade suficiente para a aproximação de idéias, conceitos ou teorias, aparentemente díspares, sendo grande sua capacidade de juntá-los conforme as semelhanças ou necessidades que verifica. Os fios estruturais são mais do que claros, são evidentes. Por um lado, isto desvencilha a dificuldade causada pelo excesso de referências, tornando sua argumentação acessível. Mas, por outro, cria a impressão de uma eficiência calculada com vistas a algum objetivo, que seria, em última instância, a elaboração de justificativas para o acontecimento da

---

<sup>137</sup> Os títulos dos capítulos são: “1. Crise da Normatividade”; “2. “*Mass-Media*: sua influência”; “3. O processo de destruição dos gêneros”, cujos subtítulos são: “3.1 Um Precursor: Sousândrade”; “3.2 A Ruptura na América Hispânica”; “3.3 Modernismo no Brasil”; “3.4 Não mais limites entre poesia e prosa. O Barroco”; “3.5 A Dimensão metalingüística”; “3.6 A poesia concreta: o texto”.

poesia concreta, movimento do qual Haroldo foi uma das personalidades fundamentais, junto com seu irmão Augusto. A poesia concreta, em seu entendimento é uma de “uma série de manifestações artísticas do que se convencionou designar por literatura [que] ultrapassam os contornos tradicionais desse conceito (...) apontando para uma concepção nova e mais adequada de *texto*”<sup>138</sup>.

Os dois capítulos de introdução são a construção de um pensamento tecido de citações ou comentários de autores tão variados como Jan Mukarovsky, Benedetto Croce, Roman Jakobson, Hans-Robert Jauss, Edmund Wilson e Marshall McLuhan. Entre outros, esses autores vão sendo citados por fragmentos de seus textos, ou por meio de sínteses do próprio Haroldo de Campos, colocados lado a lado sem muitas especificações de suas diferenças. Isto, penso, transforma o pensado por outros em utilitários para a construção do seu pensamento e, por supor evidente aquilo que pode não o ser, tende a afastar o entendimento de quem não possui a mesma erudição que o poeta. É certo, porém, que os trechos ou sínteses tendem a combater entre si e mostrar suas diferenças. E talvez o interesse de Campos seja mostrar que, aproximadas por afinidade ou embate, as idéias acabam produzindo dinâmicas que, sendo percebidas, podem rapidamente sintonizar o leitor nos estados da questão teórica da ruptura dos gêneros. Certamente tal concepção entende que a teoria da literatura é uma ciência, cujo conhecimento, por ser cumulativo, também pode ser entendido como processual:

Mas as reflexões teóricas que hoje podemos fazer, munidos de novas perspectivas, sobre a teoria dos gêneros, outra coisa não representam se não o aspecto metalinguístico de uma revolução que se processou longamente no campo da linguagem da literatura, na sua *praxis* por assim dizer<sup>139</sup>.

Penso que o entendimento de um processo de acúmulo do conhecimento literário foi herdado de Ezra Pound. A predileção de Haroldo de Campos pelo poeta norte-americano nunca foi pouca nem ocultada. Ilustram isso tanto sua admiração pelas interpretações de Pound sobre o ideograma como força de amálgama visual, ou o empenho pela materialidade do signo, como também o entendimento da *invenção* como categoria maior para a avaliação da literatura. Embora as referências de Haroldo sejam amplas demais para pensá-lo somente como discípulo de Pound, são

---

<sup>138</sup> CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p. 44.

<sup>139</sup> CAMPOS, Haroldo. Idem, p.12.

semelhantes os seus modos de aproveitamento poético da tradição, sendo esta pensada como acúmulo de práticas que geram resultados para o desenvolvimento da poesia. Notem-se as extensas assimilações de referências atribuídas à poesia concreta:

A poesia concreta brasileira originou-se de uma meditação crítica de formas. Procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional. De um lado, havia o exemplo de Mallarmé, com a sua sintaxe visual e o aproveitamento do branco da página; a técnica ideogrâmica de Pound; a teoria do caligrama de Apollinaire (...); a palavra-montagem de Joyce; a gesticulação tipográfica de e.e. cummings; as contribuições futuristas e dadaístas. De outro, a poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade, com as suas reduções lingüísticas e a sua técnica de montagem, assim como os poemas de João Cabral, com seu rigor constitutivo, sua disciplina e engenharia. Mas havia também o cinema (Eisenstein e a teoria ideogramática da montagem), a música de Webern e seus seguidores, as artes plásticas (de Mondrian a Albers e Max Bill e aos pintores concretos do grupo “Ruptura”, de São Paulo); e ademais o jornal, o cartaz, a propaganda, o mundo da comunicação não-verbal e audiovisual<sup>140</sup>.

A poesia concreta é nomeada por Haroldo de Campos como uma “meditação crítica de formas”, e não exatamente como herdeira direta de cada um dos autores e procedimentos acima mencionados. Isto mostra que há um filtro de crivo crítico e racional, que seleciona não só quais devem ser os exemplos para serem relacionados, como também o que neles pode ser aproveitado. Assim, a transmissão do legado não é direta, mas se dá tanto na escolha de quais tradições são eleitas para serem aproveitadas, como também pela determinação de que os entendimentos a respeito delas é que vão ser utilizados para novas invenções. Esta noção de aproveitamento, de assimilação e trabalho crítico, parece ligar-se ao aproveitamento do treino de outros, dos avanços conquistados de poeta em poeta, defendidos por Ezra Pound. Mas, diferindo do pensamento de Pound, onde penso haver a compreensão de que os treinos produzem restos e que muitas vezes o desperdício de um poeta é a matéria de trabalho de outro, a interpretação de Campos é excessivamente concludente, porque acaba funcionalizando a multiplicidade de suas referências no denominador comum da poesia concreta. Para além disso, a velocidade com que autores tão relevantes para as mais distintas artes são citados como referências faz de seus nomes espécies de grifes artísticas que legitimam a poesia concreta.

---

<sup>140</sup> Idem, p. 45-46.

As meditações críticas a respeito de todas essas referências amalgamaram condições de gênese para a poesia concreta *originar-se*. Desta forma, é como se os poetas concretos tivessem percebido, através das produções de seus escolhidos antecessores, sinais para a invenção de outra forma de poema jamais explorado: a poesia concreta “se proclama ‘espacio-temporal’ e ‘verbi-voco-visual’ (recorrendo a uma expressão de Joyce). Não apenas o problema dos gêneros, então, é posto em questão, mas o da própria literatura e o da linguagem verbal”<sup>141</sup>. Alterações tão radicais das práticas artísticas são próprias dos movimentos de *vanguarda*, atribuição que o concretismo muitas vezes reclamou para si. Neste sentido, é curioso perceber que, no que Haroldo de Campos estabelece como as origens da poesia concreta, existem mais linhas de contigüidade com a tradição do que de ruptura. Com fervor diferente do das vanguardas do início do século, datado com seus inícios nos anos 1950, o movimento da poesia concreta se proclama herdeiro de muitos daqueles que produziram rupturas de paradigmas tradicionais, mas que, como vimos através de Octavio Paz, já constituem outra tradição, a *tradição da ruptura*. Tendo tais paradigmas de base, Haroldo de Campos afirma que a poesia concreta altera os fundamentos da “própria literatura”, podendo inovar o que já era inovador<sup>142</sup>.

Embora o sentido do seu texto consolide o movimento concreto, o que é legítimo tanto no discurso programático ou, como no caso, no discurso retrospectivo de um porta-voz de vanguarda, seria equivocado atribuir o direcionamento de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” exclusivamente para o acontecimento da poesia concreta. Justamente, a grande erudição de Haroldo de Campos sobre as práticas literárias, seja enquanto poeta, tradutor ou crítico, é suficientemente abrangente para que posicioná-lo restritivamente no âmbito do movimento concreto seja injusto. É importante frisar que poucas personalidades literárias tiveram no Brasil o séquito de discípulos e opositores que Haroldo de Campos teve e tem. Sua singularidade é bem expressa por Luiz Costa Lima:

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>142</sup> No ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1984), reunido em *O Arco-Íris Branco* (1997), Haroldo de Campos define-se como “pós-utópico”, e não mais elege a utopia moderna da vanguarda, nem o futuro como sentido da prática poética. Assim, há quem atribua a existência de duas fases no pensamento de Campos, do início da poesia concreta a 1984 e deste ano a 2003, data de sua morte. Esta dissertação se atém a tratar da questão da “tradição” e das formas de uso das abstrações temporais no ensaio “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, de 1977.

Podemos dizer que o tradutor do *Kohélet* ou da *Iliada* se justificava pela composição do *Galáxias*? Ou que a postura do tradutor era explicada pelo caráter de sua crítica? Sem dúvida, as três frentes a que Haroldo de Campos se dedicou eram guiadas pelo mesmo princípio de experimentação. Mas a atualização do mesmo princípio não significa que certa frente legitimasse as demais, senão que as três partilhavam de uma mesma ótica: exceder o esperado, i.e., romper o consolidado<sup>143</sup>.

O paradigma da *ruptura* está presente desde o título do ensaio aqui discutido, constituindo a categoria de avaliação para a discussão do sistema literário. Enquanto panorama da ruptura, o texto de Haroldo de Campos tem duas frentes: a escolha de quais escritores figuram na seleção e a determinação de critérios teóricos para fundamentar tais escolhas. Pensando além da obra de Campos, a questão de como sistematizá-la importa tanto à crítica como ao ensino escolar da literatura. Para além de a qualidade da produção individual de cada escritor legitimar a sua entrada na transmissão do sistema literário, é também necessário que a obra possa estabelecer com outras obras alguma comunhão, aferida a partir de critérios que estabeleçam o modo de funcionamento de determinado sistema literário. Assim, sistematizar a literatura é, necessariamente, um problema teórico, mesmo quando tal problema permanece oculto por critérios mais ou menos tácitos como, por exemplo, o de época ou geração literária, atribuídos, quase sempre, por correspondências cronológicas de calendários de vida e morte dos autores. Compreensões lineares do tempo são inerentes aos sistemas historiográficos da literatura que atribuem unidades de pensamento e produção para escritores de uma mesma época. Por exemplo, nos termos convencionais da história da literatura brasileira, antes de Machado de Assis, escritor *realista*, existiu Álvares de Azevedo, poeta *romântico*. O *romantismo*, portanto, veio antes do *realismo* e as coisas ficam assim organizadas. Só muito mais tarde o *modernismo* irrompeu, e Manuel Bandeira trouxe os “Os Sapos” para a (paradigmática) Semana de Arte Moderna de 1922, junto com os dois Andrade que não eram irmãos, nem do terceiro Andrade, Carlos Drummond, que embora meio discípulo de Mario, o transcendeu. O que Haroldo de Campos quer é propor outra via de interpretação sistêmica, menos linear e mais sincrônica:

Foi necessária, inclusive, uma intervenção crítica reavaliadora e retificadora para que alguns dos mais importantes dentre esses românticos

---

<sup>143</sup> LIMA, Luiz Costa. “Haroldo, o Multiplicador”. In: *Céu Acima – Para Um ‘Tombeau’ de Haroldo de Campos*, p. 119-120.

que chamamos de “intrínsecos” (Novalis, Hoelderlin, Nerval, o próprio Poe) viessem a ocupar o lugar que hoje têm para a História Literária. É tão grande a importância dessa intervenção revisora que, para Roman Jakobson, ela constitui um dos capítulos literários essenciais dos estudos literários sincrônicos, a partir dos quais se poderia pensar numa História Estrutural da Literatura, erigida como uma superestrutura sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas, que levem em conta não apenas a produção de um determinado período, mas também a parte da tradição literária que permaneceu válida ou foi revivescida no período em questão<sup>144</sup>. É o agudo senso de uma operação sincrônica dessa natureza que se pode vislumbrar nas seguintes palavras de Borges: “... el Tiempo acaba por editar antologías admirables (...) nueve o diez páginas de Coleridge borran la gloriosa obra de Byron (y el resto de la obra de Coleridge)”<sup>145</sup>.

Penso que o trecho acima pode ser lido enquanto justificativa para a elaboração de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. Quero dizer com isto que a escolha de determinados autores latino-americanos por Haroldo de Campos se propõe com a mesma relevância que a referida retificação da importância das obras de Novalis ou Poe, fundamentais para o entendimento da poesia moderna<sup>146</sup>. Além disso, a necessidade antológica de Pound também se demonstra quando Campos determina, ilustrado pela citação de Borges, que a passagem do tempo acaba por mostrar o que é durável. Interpretando o trecho de Borges, isto funciona tanto se as obras são comparadas entre si, como também se as comparações mostram relevâncias maiores e menores dentro da obra de determinado poeta. O ponto-cego e irônico é que se pode entender pela citação que a relevância de qualquer obra é atribuída pela contingência: é o tempo que determina o que tem força para

---

<sup>144</sup> Ao que parece, Campos está citando Jakobson entretecido em suas próprias palavras. Isto porque em “Poética Sincrônica”, publicado em *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) e anteriormente no jornal *Correio da Manhã*, em 1967, Campos cita a seguinte passagem, atribuindo-a ao ensaio “*Linguistics and Poetics*”, de Jakobson: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”. CAMPOS, Haroldo. “Poética Sincrônica”. In: *A Arte no Horizonte do Provável*, p. 207

<sup>145</sup> CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na América Latina”. In: *Ruptura dos Gêneros na América Latina*, p. 13-14.

<sup>146</sup> O trecho em questão refere-se a um argumento anterior de Campos, que é: “Como já observou o crítico norte-americano Edmund Wilson em seu estudo sobre o Simbolismo, a poesia moderna acaba sendo, em grande medida, uma resultante da contribuição prenunciadora de ‘alguns românticos que, de certa maneira, levaram o Romantismo muito mais além do que jamais o fizeram Chateaubriand ou Musset, ou do que Wordsworth e Byron, e que se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo e, mais tarde, foram colocados entre os seus santos.’” Idem, p.13.

resistir à destruição de sua passagem. Mas o que Haroldo de Campos está dizendo, através do trecho do escritor argentino, é que é preciso procurar relações de semelhança ou disparidade entre as obras sincronicamente, isto é, compará-las independentemente de quando elas tenham sido produzidas, para, assim, atribuir-lhes relevâncias.

Se por um lado Haroldo de Campos herda de Ezra Pound a importância de reconhecer o que é durável e aproveitável na tradição; por outro, opõe-se a toda uma grande linhagem da historiografia da literatura brasileira, estabelecida por críticos como Sylvio Romero, Araripe Jr., no século XIX, e José Aderaldo Castello e Antonio Candido, no século XX, entre outros, cujas concepções sistematizam e transmitem a literatura através de momentos literários sucessivos, nos quais o paradigma que fundamenta o desenvolvimento do cânone, tanto da história como da literatura é, sobretudo, o assim chamado “caráter nacional brasileiro”. Focalizadas no Brasil e tendo *o Brasil* como problema, essas historiografias críticas devem-se muito ao resultado do encontro coetâneo entre dois fatores: somado às ligações entre literatura e nação que advêm dos romantismos europeus, está o fato de que o romantismo literário brasileiro coincide temporalmente com a independência do Brasil. Propondo a identidade nacional como caráter formativo da literatura, essas interpretações tendem à constituição de identidades e de correspondências diretas da *ficção* com a *realidade*. O problema do que é o Brasil foi sendo questionado, respondido e por vezes destruído, na produção literária brasileira, por autores tão variados como Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa, José de Alencar, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade. E a lista continuaria. É de se pensar se uma crítica que acontece tão colada aos problemas literários que discute não está, justamente, reproduzindo-os sem questioná-los e, muitas vezes, naturalizando-os. De todo modo, o simples movimento de constituir uma história literária latino-americana, isto é, uma história literária que abarque as produções literárias do Brasil mas não se limite a ele, é uma tentativa de deslocamento da determinação nacionalista da crítica literária brasileira, embora Haroldo de Campos não abandone o parâmetro do *nacional*. Cito:

Sabemos que o nosso Romantismo poético – momento-chave, como até aqui ficou exposto, para a consideração dos modernos aspectos da questão – é um Romantismo defasado e epigonal, extensamente dependente dos modelos europeus (...) Se Valéry é tão severo com os mestres franceses de



nossos românticos (...) como poderemos nós, sem prejuízo da objetividade crítica, ser mais benévolos e complacentes para com a “prata da casa”? A não ser que queiramos que os nossos juízos tenham um valor meramente local e não aspiremos ao tribunal mais exigente da “literatura universal”, onde não teriam curso, por estarem referidos a índices artificiais. Seriam juízos provisórios, fruto duma indulgência consentida, que acabariam por relegar nossas literaturas à condição de meros “protetorados”, literaturas “menores”, sujeitas a permanente curatela estética. O crítico latino-americano, sobretudo no atual momento de emergência de nossas literaturas para o cenário mundial, não pode ter duas almas, uma para considerar o legado europeu, outra para encarar o caso particular de sua literatura. Deve situar-se diante de ambos com uma mesma consciência e um mesmo rigor, e somente dessa atitude exemplarmente radical pode resultar o reexame da nossa historiografia literária, que nem por ser relativamente recente está livre de clichês da sensibilidade, da repetição irrefletida e monótona de julgamentos preconcebidos, que não resistem a uma análise instrumentada<sup>147</sup>.

Retirar a interpretação de que as literaturas latino-americanas podem ser entendidas como subprodutos das literaturas europeias significa percebê-las em um mesmo nível avaliativo e produtivo. Haroldo de Campos sabe que o caráter documental da crítica literária de cunho sociológico acaba por fazer resistir à passagem do tempo nomes cuja força artística desaparecerá. Neste sentido, embora o posicionamento de Campos deva ser considerado em sua importância política, porque retira a literatura da América Latina de uma posição subalterna, dizendo que ela não necessita ser protegida por categorias locais, também é uma postura que entende haver produções menores que devem ser excluídas da historiografia literária. Se por um lado Campos equilibra a balança entre a “nossa” literatura e a *deles*, por outro propõe o apagamento de autores locais de menor monta. Ao mesmo tempo, ao propor uma equivalência comparativa com o “tribunal mais exigente da literatura universal”, mas sem retirar as práticas literárias que analisa da categoria localizada de “literatura latino-americana”, o poeta recoloca o problema de uma superioridade do estrangeiro à qual a análise literária local deve integrar, para assim se equivaler.

A própria ideia de constituir um sistema literário determina escolhas, e estas serão exemplarmente menores do que a possibilidade de abarcar todo o sistema. Neste sentido, toda historiografia pode ser questionada não só em suas escolhas, como também pelos critérios que adota para escolher. Uma história sem escolhas seria inexistente. Porém, ao chamar de “artificiais” os índices das escolhas dos outros,

---

<sup>147</sup> Ibidem, p. 19.

Campos esconde que todos os índices são artificiais, e autoriza o seu discurso, conferindo-lhe a legitimidade de não ser produzido, mas um dado natural. Como se a existência de uma literatura “universal”, por exemplo, também não fosse um índice artificial.

Essa desqualificação dos artifícios de outros, somada ao caráter regulador da urgência dos deveres de um crítico literário contra os clichês instituídos, faz subentender uma disputa maior em jogo. Colocando-se contra as convenções historiográficas da crítica brasileira, Campos está trabalhando sobretudo no embate crítico entre as suas concepções e as de Antonio Candido, disputa que seria longamente rastreável. É paradigmático o caso de *O Seqüestro do Barroco* sobre a figura de Gregório de Matos e Guerra, no qual Haroldo de Campos afirma que, em *Formação da Literatura Brasileira*, Candido seqüestrou o poeta baiano e o chamado “Barroco” do cânone nacional. Como o que aqui interessa é a discussão da estruturação temporal de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, é interessante determinar como, em certos sentidos, a sincronia proposta por Campos se opõe às concepções diacrônicas de Candido. Em “Figuras do Presente”, tratando das interpretações de urgências nos posicionamentos da crítica perante o tempo presente, Marcos Siscar problematiza essa oposição:

A ambição maior do discurso, esteja ele destinado à intervenção social ou não, sustenta-se na possibilidade de delimitar o sentido do presente sem a intervenção ou contaminação do observador. Mesmo quando assume sua *intervenção* como postura “estratégica”, não deixa de supor conhecida e partilhada uma certa ideia da contemporaneidade, um conjunto organizado de dados que permite compreendermos o sentido da dita estratégia. Mais ainda que um conhecimento, supõe nesse caso um julgamento compartilhado sobre o contemporâneo e sobre a necessidade de transformá-lo. Um exemplo, que não é tão anacrônico quanto podem fazer parecer as datas, é o do velho conflito, na teoria literária brasileira, entre o método sincrônico e o método diacrônico de abordagem das obras. Poucos anos separam a publicação de dois textos capitais, um de Antonio Candido e outro de Haroldo de Campo, sobre essa questão; ambos justificam suas preocupações e posturas estratégicas a partir de uma interpretação de contemporaneidade. Em “Crítica e sociologia”, publicado em 1965, Candido justifica sua ênfase no fator social como uma espécie de necessidade do presente teórico brasileiro, que havia se embrenhado, segundo ele, no *exagero* da valorização do aspecto formal, notadamente com as correntes estruturalistas, exagero este oposto ao exagero anterior do determinismo social. Para Candido, trata-se naturalmente de propor uma reconciliação entre ambos os fatores, externos e internos. Porém, a necessidade de fazê-lo sob o signo da restauração do social explica-se a partir de uma constatação sobre o presente acadêmico, daquilo que se tornara a cena científica e cultural de sua época. As páginas escritas pelo autor a esse propósito – que me limito aqui a evocar – são claras e tornaram-se convincentes para boa parte da teoria literária brasileira desde

então. Haroldo de Campos, em “Por uma poética sincrônica”, publicado em 1967, assume uma tática análoga, explicitando inclusive o caráter “estratégico” de sua atuação, ao justificá-la pela descrição de uma situação histórica determinada pelo “presente”. Para Haroldo, uma poética voltada para a valorização da característica formal é fundamental, no contexto daquilo que ele chama de tradicionalismo acadêmico local, de caráter historicizante. Também nesse caso, e com um fim “retificador” assumido, é uma interpretação do presente que decide a maneira que tem o discurso de se articular, ao propor não só uma atualização estética, mas um novo tipo de olhar histórico (precisamente “sincrônico”). Sem esse *a priori* do ponto de vista do pensamento, introduzido sub-repticiamente como compartilhado, a capacidade do discurso ficaria bastante comprometida<sup>148</sup>.

Segundo Siscar, ao analisar o excesso de “formalismo” na crítica literária do seu presente, o texto de Antonio Candido determina a urgência de reposição das práticas de entendimento da literatura através de seus reflexos sociais e históricos. Este procedimento, reconciliando a sutura entre forma e conteúdo, retirando o excesso de ênfase no caráter formal dos textos, também resultaria na correspondência entre o exterior da literatura e o sistema no qual esta é incluída: a sociedade. Pela data do texto do sociólogo, no auge do avanço do estruturalismo, parece cabível, na urgência do contemporâneo, ser contrário ao excesso de interpretação formal na teoria literária. Mas, pelo mesmo contexto, percebe-se que a proposta de Candido é uma reação conservadora, afinal, propõe repor um paradigma de análise literária, contra outro que era considerado mais “atual”. Além disto, está subentendido no texto de Siscar que a consideração de Antonio Candido significa, necessariamente, ter a diacronia como estrutura do sistema da literatura. Assim, quando Haroldo de Campos defende a necessidade de análise do que é formal na literatura, está indo contra aquilo “que ele chama de tradicionalismo acadêmico local” e propondo a afinação da crítica brasileira com o que era considerado inovador em seu presente teórico.

Dez anos separam “Poética Sincrônica” de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” e, em certos sentidos, este é a efetivação das urgências que o ensaio de 1967 enunciava. O ensaio mais antigo já faz um panorama, embora comparativamente curto, da necessidade de reavaliação histórica de autores e seleciona alguns nomes. E nele há também definições do que são as poéticas diacrônica e sincrônica, dados que não estão presentes em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. Cito:

---

<sup>148</sup> SISCAR, Marcos. “Figuras do Presente”. In: *Poesia e Crise*, p. 189-190.

A poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história – o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo -, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual. (...) Não se sentindo solicitado por um sistema de valores estéticos que haveria de pôr, necessariamente, no eixo do que lhe é coetâneo (sincrônico); não se aventurando a intervenções assim motivadas sobre a ordem dos fatos que identifica ao correr do eixo de sucessão (histórico), o crítico diacrônico aceita a “média” evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos. E olha com olho cético (o “olho de Medusa” dos guardiães de cemitério, de que fala Sartre...) as revisões e outras tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das quais se põem, geralmente, não críticos, mas criadores. Daí porque, com tanta assiduidade, as Histórias da Literatura e as Antologias sejam tributárias de estereótipos encanecidos, seus planetários de papel impresso se rejam por estrelas fixas, e os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Silvio Romero entre nós), passem tão mansamente em julgado<sup>149</sup>.

No trecho se entende que há uma transmissão da história da literatura brasileira que está naturalizada em clichês e estereótipos. Essa transmissão é “tradicional” no mau sentido do termo, o da estabilização das formas e interpretações que, tornadas estanques, não são recriadas, mas se repetem. Esta transmissão consolidada tem por base a diacronia, estrutura que aceita uma “média evolutiva da tradição”, isto é, que nivela todas as obras de um determinado período em épocas literárias, que se transformam em movimentos contínuos e regulares. Neste sentido, Campos entende que a diacronia não cria hierarquias entre as produções, mas as relativiza em padrões que as tornam equivalentes. Assim, o poeta propõe a avaliação sincrônica como posicionamento adequado para a história da literatura, porque ela significaria, mais do que uma interpretação, uma intervenção. Em seu entendimento, a avaliação sincrônica torna coetâneos o avaliador e a obra avaliada e com isto, mais do que um crítico, aquele que avalia se posiciona como criador. “Criador” porque, avaliando a produção do passado tomando o presente como paradigma, pode-se tanto valorizar o que ainda importa na tradição, como também posicionar-se no presente, modificando-o, por meio da criação de atualizações. Note-se que o paradigma do criador é de grande importância para Campos e está latente em sua nomeação da tradução como *transcrição*. Por outro lado, sendo Haroldo de Campos um poeta, ou

---

<sup>149</sup> CAMPOS, Haroldo. “Poética Sincrônica”. In: *A Arte no Horizonte do Provável*, p. 205-207.

seja, aquele para quem a palavra “criador” cabe com justiça, os simples críticos são desqualificados.

Note-se que Campos não só defende que as coisas devem funcionar dessa maneira, mas considera que, em literatura, essa transmissão e aproveitamento da tradição acontecem necessariamente, e que uma História Literária com superestrutura sincrônica deve levar o fato em consideração e, ainda mais, utilizá-lo como crivo teórico. Assim, tanto o passado da tradição como o presente da criação, são valorizados, porque afinal, no ponto de vista sincrônico, eles já estão juntos. Cito, de “Poética Sincrônica”:

O exemplo mais característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound. Trata-se de um guia para a leitura criativa (seguido de antologia comentada) da poesia de expressão inglesa, considerada do ponto de vista da renovação de formas. (...) Esta atitude sincrônica da mente poundiana reponta de um livro anterior, *The Spirit of Romance* (1910): “Todas as idades são contemporâneas. (...) O futuro começa a se agitar no espírito de alguns poucos. Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, e onde muitos mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto que muitos de nossos contemporâneos parece que já se reuniram no seio de Abraão ou nalgum receptáculo mais adequado. (...) Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança, e que julgue os mortos enfadonhos tão inexoravelmente como os enfadonhos escritores de hoje, e que, com equidade, louve a beleza sem referências a almanaques”. Uma das coisas que mais preocuparam Marx nas suas esparsas e nada dogmáticas reflexões estéticas foi, justamente, o problema da perduração da obra de arte para além das condições que a geraram (caso da arte grega, por exemplo). Pois bem, este é no fundo um capítulo fundamental da poética sincrônica, para a qual Homero é coevo de Pound, Propércio fala pela voz de Laforgue, os andaluzes Gôngora e Garcia Lorca dão-se as mãos, Sá de Miranda conversa com Fernando Pessoa, Novalis e Hoelderlin confraternizam com Rilke, Maikóvski tira Púchkin de seu pedestal e dialoga com ele<sup>150</sup>.

A afirmação de Pound de que todas as eras são contemporâneas é possível pela compreensão de que o tempo é uma abstração relativa e que todas as épocas se equivalem em importância. De todo modo, se a discussão não tratasse de arte, seria difícil supor a convivência entre os mortos, os vivos e os ainda não nascidos, a não ser através de alguma compreensão metafísica. Porém, tratando-se de pessoas que deixam obras que são marcas, traços de seus nomes, o entendimento de uma contemporaneidade coletiva não é transcendente, mas uma abstração viável e,

---

<sup>150</sup> Idem, p. 207-208.

concordo, necessária. Há, penso eu, na própria materialidade dos textos algo que viaja entre as pessoas, atravessando as épocas. Talvez esta concepção venha se tornando um lugar comum do pensamento sobre o contemporâneo e a tradição, e ela me parece coincidir com o paradigma antropológico do respeito transversal pela pluralidade de culturas, gêneros, épocas e lugares. De todo modo, é preciso notar, no último excerto citado, que a sincronia entre os tempos literários só é possível pela marcação de singularidades através dos nomes de autor. Não é o século XVII que é contemporâneo do XX, mas Gôngora que é contemporâneo de Maiakovski. Isto não só identifica as produções escritas aos seus autores, como determina um senso de comunidade entre os poetas: convívio de um mesmo ofício, os poetas são irmãos de armas<sup>151</sup>, não importa quando tenham nascido. E esses nomes, escritores que foram e são pessoas, por mais que partilhem o ofício de escrever, fazem-no de formas muito diversas. Por mais que suas obras convivam, se interpenetrem, discutam, roubem, imitem, briguem, concordem, existem singularidades que nunca se sobrepõem.

Para além disso, lembre-se que, no capítulo C, sobre “*The Tradition and the Individual Talent*”, apresentei a consideração de T.S. Eliot de que a entrada de uma nova obra no sistema literário altera todo o sistema. Assim, no entendimento simultâneo de Eliot, a tradição não é estanque, mas um campo de experiência, que pode, e deve, ser modificado. Porém, é preciso pensar se o *simultâneo* de Eliot pode ter uma relação de equivalência completa com o *sincrônico* de Haroldo de Campos. Penso que estão próximos, mas não são exatamente o mesmo. O simultâneo é colocado por Eliot como uma teoria de interpretação do sentido histórico, enquanto para Campos o sincrônico é uma ferramenta para análise da história. É também de pensar se, por não ter exatamente uma finalidade demarcada, o simultâneo pode ser entendido como sendo da ordem do acontecimento, enquanto o sincrônico seria estrutural.

De todo modo, a operação que ambos carregam é equivalente, se for também lembrado que Pound dizia que foram necessários dois séculos provençais e um

---

<sup>151</sup> Lembrem-se dos versos de Carlos Drummond de Andrade em “Consideração do Poema”: “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não importa. / Estes poetas são meus. De todo o orgulho,/ de toda a precisão se incorporam/ ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius/ sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./ Que Neruda me dê sua gravata/ chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski./ São todos meus irmãos, não são jornais/ nem deslizar de lancha entre camélias:/ é toda a minha vida que joguei.”

toscano para desenvolver os meios para a obra-prima de Dante<sup>152</sup>. Tanto o *simultâneo* de Eliot, como a história literária de Haroldo de Campos, ao propor o *sincrônico*, determinam que as obras podem ser comparadas em relações que não sejam baseadas na linearidade cronológica. Por exemplo, não é só Dante Alighieri que acontece graças a Arnaut Daniel, como também Daniel é valorizado por causa da existência de Dante. O tempo linear da interpretação e seu jogo de causas e efeitos seria então abolido, em nome de um modo interpretativo em que o senso de relacionamento operaria com mais eficácia do que a consecutividade.

Porém, isto não se dá exatamente em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, pois, ao afirmar que uma história estrutural da literatura é feita de “descrições sincrônicas sucessivas”<sup>153</sup>, a consecutividade não é totalmente descartada como estrutura. Assim, Haroldo de Campos também não desconsidera os períodos literários utilizados pela crítica diacrônica. Desta forma, percebe-se que aconteceu um sutil deslocamento da proposta de “Poética Sincrônica” para “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. Talvez a prática de organizar a literatura tenha demonstrado que a sincronia absoluta seria impossível em uma sistematização histórica. Para além disso, o pensamento de Haroldo de Campos se demonstra calcado em concepções que necessitam da linearidade temporal, pois ele valoriza a invenção ou, por exemplo, a nomeação de poetas “precursores”, que antecipariam características que poetas posteriores acabam por efetivar. Sendo assim, a linearidade e a sincronia se sobrepõem em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”.

## O Híbrido é Congênito

---

<sup>152</sup> A frase de Pound no original é: “*that it took two centuries of Provence and one of Tuscany to develop the media of Dante’s masterwork*”. POUND, Ezra. “*A Retrospect*”. In: *Literary Essays of Ezra Pound*, p. 9-10.

<sup>153</sup> O trecho já foi citado, mas faço referência a ele novamente: “É tão grande a importância dessa intervenção revisora que, para Roman Jakobson, ela constitui um dos capítulos literários essenciais dos estudos literários sincrônicos, a partir dos quais se poderia pensar numa História Estrutural da Literatura, erigida como uma superestrutura sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas, que levem em conta não apenas a produção de um determinado período, mas também a parte da tradição literária que permaneceu válida ou foi revivescida no período em questão.” CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p.13.

Se pensarmos que a estrutura sincrônica é amálgama de tempos que estariam diacronicamente separados, nela se dá a fusão de momentos separados. Penso que essa capacidade de fusão, de adensamento, está presente em outra das interpretações positivas que Haroldo de Campos estabelece em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. Não sendo absolutamente equivalentes, aparece no ensaio a interpretação paralela da “hibridização”, que corresponde a um movimento de fusão semelhante à “sincronia”.

Haroldo de Campos entende que houve uma época “Clássica”, na qual normas regulavam toda a escrita<sup>154</sup> e que essa época já não vigora. Para além de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, é preciso dizer que “clássico” é uma noção abrangente, que pode tanto referir-se por antítese a *romantismo*, podendo significar também as culturas helênica e romana de dois mil e quinhentos anos atrás e também se referir à idéia latina de “clássico” como aquilo que se ensina como modelo em classe<sup>155</sup>. Utilizado para classificar uma época, “clássico” é um termo vago, que na historiografia literária de cada país refere-se a um período de produção e conjunto de obras que são estabelecidos como canônicos. Para além de vago, o termo é sempre utilizado de maneira retrospectiva, isto é, a denominação de um período como “clássico” é sempre posterior ao seu acontecimento<sup>156</sup>. Na utilização de “clássico”, como de qualquer época literária, predomina também a noção linear dos tempos literários, que após um período outro se segue e assim sucessivamente. No texto de Haroldo de Campos, não está informado a qual período cronológico o termo remete, mas “clássico” refere-se a um modo de posicionamento em relação aos gêneros das práticas escritas, quando estes são pautados por normas reguladoras que determinam a organização e o funcionamento das obras.

---

<sup>154</sup> “Um período ao qual a tendência à regulamentação estética da linguagem atinge o seu ápice é geralmente chamado clássico, sendo que a essa tendência em si mesma se denomina Classicismo (...) O Classicismo, a culminação da perfeição estética da linguagem, procura atingir a mais estrita obrigatoriedade e a maior generalidade da norma”. CAMPOS, Haroldo de. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”.

<sup>155</sup> O termo pode ter mais sentidos do que os elencados. Cf. FLEISCHMANN, Wolfgang Bernhard e NEWMAN, J.K. “Classicism”. In: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 215-219.

<sup>156</sup> “*Classicism as a Period Designation in Literary History: Since Classicism is essentially a post-factum creation, the aesthetic and historical grounds for establishing national or general Classicism in literature have to be reconstructed from hindsight*”. Idem, p. 218.



Campos constrói a argumentação de uma “Crise da Normatividade”<sup>157</sup> dos gêneros baseada em um percurso de citações teóricas a respeito da questão. O poeta entende, por meio de Mukarovsky, que os gêneros literários correspondem a funções da linguagem<sup>158</sup> que no período “clássico” eram delimitadas para manterem sua “pureza”. Assim, é montado um paralelo: o processo de dissolução dos gêneros que Haroldo de Campos comenta se deu não só pela destruição do caráter normativo do cânone, como também pela mistura dos dialetos funcionais da linguagem, já que a hierarquia deles deixou de fazer sentido. Campos entende que esse processo de “obsolescência”<sup>159</sup> se realizou de maneira tão determinante, que não é necessário o descarte das categorias de gênero, pois elas podem servir como instrumentos de análise:

Para Jauss, com a perempção da idéia da universalidade normativa do cânon dos gêneros, fica de pé a questão da necessidade da constituição de uma história estrutural dos gêneros literários. Mas aqui o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples “horizonte de expectativa”, que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes. Este novo conceito não exprime outra coisa senão a constatação de uma determinada continuidade na manifestação histórica de um grupo ou família de obras, sem a tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura, cuja “pureza” seria avaliada por modelos vetustos. A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece, na concepção de Jauss, como um processo de criação e de modificação contínua de um “horizonte de expectativa”, e a “mistura dos gêneros”, que, na teoria clássica, seria o correlato negativo dos “gêneros puros”, transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Lembre-se que este é o título do primeiro capítulo de “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”.

<sup>158</sup> “Na linha das famosas *Teses de 1929*, do Círculo Lingüístico de Praga, de que Mukarovsky, como é sabido, foi um dos fundadores, distingue ele, linguisticamente, várias formas funcionais, como a linguagem intelectual e a emocional, a linguagem-padrão (*standart*) e a conversacional, a linguagem escrita e a falada, etc. Cada uma dessas formas, acrescenta, tem sua própria regularidade e as normas estéticas são diferentes para cada ‘dialeto funcional’. A norma desempenha assim, nas palavras do teórico tcheco (que está fazendo, advirta-se, tão-somente uma descrição e não uma apreciação valorativa do fenômeno), o papel de uma verdadeira custódia da ‘pureza’ de uma dada forma de linguagem ou da linguagem em geral. O Classicismo, por definição, é propenso à exata delimitação dos vários dialetos funcionais.” CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p. 9-10.

<sup>159</sup> O termo é de Campos: “A obsolescência da idéia de gêneros levou à sua rejeição pura e simples na estética de Croce, que a julgava indefensável diante da singularidade da obra de arte. Essa posição radical foi, evidentemente, dessacralizadora, mas não rompeu um nó górdio.” Idem, p. 11.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 11.

Haroldo de Campos propõe, recorrendo a Jauss, que o conhecimento dos gêneros literários não precisa ser normativo, mas pode servir como critério descritivo para determinar a novidade e a originalidade de uma obra. Esta é praticamente a mesma ideia que a de Ezra Pound, que determina a necessidade de conhecer a tradição para aferir o que já foi feito e, assim, produzir obras inovadoras. Mas, no contexto, há uma determinação mais teórica do que a proposta por Pound: é necessário o conhecimento do deslocamento da normatividade dos gêneros literários para sua utilização na composição de um “horizonte de expectativa”. Este relaciona-se, segundo Haroldo de Campos, não só com as características de cada gênero, mas também com os vínculos que determinada obra estabelece com outras. Sendo assim, não seria a partir da normatividade, mas do reconhecimento do que compõe o “horizonte de expectativa” que se torna possível avaliar o caráter inovador de uma determinada obra.

O historiador Reinhart Koselleck propõe a utilização de “horizonte de expectativa” em relação dinâmica com “espaço de experiência” para pensar sua teoria do tempo histórico. Penso que tais categorias de Koselleck podem ajudar a entender a utilização da expressão “horizonte de expectativa” em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”. Embora não sejam de todo substituíveis, as categorias de Koselleck podem ser aproximadas de *futuro* (“horizonte de expectativa”) e *passado* (“espaço de experiência”). Segundo o historiador, é com o entrelaçamento de “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência” que se consegue atribuir relevâncias e assim definir o sentido dos acontecimentos históricos. Quando Haroldo de Campos utiliza a noção de Jauss de “horizonte de expectativa” para pensar quais funções os gêneros literários podem ter na literatura moderna é porque o “espaço de experiência” da tradição não encerra o que deve ser produzido, mas também não deixa de existir, remetendo a um possível “horizonte de expectativa”. Tendo como paradigma a *invenção*, a relação com a experiência se dá, necessariamente, em ruptura com ela. Assim, embora o “horizonte de expectativa” só possa ser aferido a partir do “espaço de experiência”<sup>161</sup>, vai necessariamente se distanciar deste. Afinal, é como Koselleck determina, que o que define a era moderna é o aumento da diferença entre

---

<sup>161</sup> Koselleck também afirma que “o par de conceitos ‘experiência e expectativa’ (...) não propõe uma alternativa, não se pode ter um sem o outro: não há expectativa sem experiência, não há experiência sem expectativa”. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*, p. 307.

experiência e expectativa, pois as “expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”<sup>162</sup>.

Note-se que o último trecho citado de Haroldo de Campos determina que o relacionamento de “um texto singular com a série de textos que constituem o gênero” determina a “criação” e a “modificação”, em continuidade, do “horizonte de expectativa”. Assim, respondendo ao “horizonte”, cada obra também o altera. O campo desta alteração é possível e aberto, afinal, o horizonte é um alvo virtual, que se torna mais distante conforme dele se tenta a aproximação dele. Para além disso, por haver uma variabilidade de recepções históricas, as obras necessariamente se modificam no tempo e também modifica-se o “horizonte de expectativa”. Para Haroldo de Campos, essa abertura do “horizonte de expectativa” é uma postura que se diferencia da normatividade da “teoria clássica” e dela também se distingue por qualificar a mistura dos gêneros como positiva, em oposição aos “gêneros puros”, atribuídos ao “classicismo”.

Em oposição aos “gêneros puros”, Haroldo de Campos estabelece a “hibridização” dos meios literários. O termo aparece no texto meia-dúzia de vezes, mas seus efeitos são rastreáveis por todo o ensaio e no 2º. capítulo, “*Mass-Media: sua influência*”, define-se a importância que o poeta determina para os processos de “hibridização” na arte moderna. Para o poeta, a hibridização pode ser encontrada tanto na assimilação que a poesia moderna faz, por exemplo, da tipografia dos jornais, como no apagamento da separação entre uma língua escrita determinada pela norma culta e a linguagem coloquial do cotidiano. Em paralelo ao “hibridismo dos gêneros” literários, acontece o “hibridismo dos *media*”:

O “hibridismo dos gêneros”, no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge o seu auge, com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa a se confundir também com o hibridismo dos *media*, e a se alimentar dele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> “Minha tese afirma que na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”. Idem, p. 314.

<sup>163</sup> CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p. 15-16.

Haroldo de Campos entende que a aceleração do mundo industrial e a prática cotidiana dos jornais influíram determinantemente nas produções literárias. Note-se que, enquanto Antônio Ramos Rosa apresenta uma resistência ao problematizar a falta de lugar do poeta no mundo burguês, Haroldo de Campos assume que a poesia tende a se apropriar do que está ao redor, determinando suas práticas através da assimilação de acontecimentos históricos e procedimentos de outras artes. O processo de digestão de práticas alheias não seria exclusivo da literatura, mas ocorre em diversos meios de expressão que, interpenetrando-se, resultam em formas “híbridas”. Nos termos fundamentados por Marshall McLuhan, citado por Haroldo de Campos:

O híbrido ou o encontro de dois *media* é um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova (...) O momento do encontro dos *media* é um momento de libertação e resgate do entorpecimento e do transe que eles costumam impor aos nossos sentidos<sup>164</sup>.

Tornando-se a hibridização do seu meio um procedimento ativo, o poeta não está de fora em um mundo em ruínas, mas apropriando-se do que é alheio e aproveitando-o em poesia. Afinal, a “hibridização” dos *media* significaria uma resistência ao “entorpecimento” por eles causado. O uso do termo por Haroldo de Campos é claramente positivo. “Híbrido” vem da biologia e nomeia seres formados pelo cruzamento entre espécies diferentes. Neste sentido, o entendimento de que a interpenetração de meios e procedimentos artísticos diversos gera uma nova forma “híbrida” necessita sempre da existência de formas anteriores ao acontecimento da “hibridização”. Essas formas anteriores precisam ter fronteiras assinaláveis de sua separação, que quando se unem ou sobrepõem, dão em um ser *novo*, mas que é necessariamente um resultado mesclado. Esta mescla, esta mistura seria, para Haroldo de Campos, oposta à prática “clássica” onde predomina a “pureza”.

O híbrido mantém em si as raízes da fusão que determinou a sua existência. Da apropriação do termo da biologia para seu uso genético, o salto é pequeno e se dá: sendo rastreáveis, as raízes do híbrido possibilitam a interpretação de familiaridades. Para a construção de uma história sincrônica da literatura é adequado, porque o uso de

---

<sup>164</sup> O trecho é de McLuhan, mas Haroldo de Campos não apresenta a referência de onde foi retirada a citação. “Ruptura dos Gêneros na América-Latina”, p. 17. As reticências são do autor.

“híbrido” não só permite fundir acontecimentos distanciados, como pode elaborar as associações interpretativas que mais interessarem. Por exemplo, os últimos autores mencionados no panorama de “Ruptura dos Gêneros na América Latina” são Caetano Veloso<sup>165</sup> e Gilberto Gil, justamente porque eles teriam absorvido em suas canções as práticas da poesia concreta: “a experiência de Caetano e Gil na música popular brasileira parece dar uma nova dimensão prática a esse mesmo problema, revertendo para a oralidade as técnicas de uma poesia partitural e tipográfica<sup>166</sup>”. Certamente Caetano Veloso, Gilberto Gil e toda a intervenção tropicalista, se apropriaram de tudo que eliminasse a distinção entre alta cultura e cultura de massa. Incluíram em suas canções procedimentos técnicos e citações de Mário e Oswald de Andrade, das vanguardas europeias do início do século XX, das músicas dos Beatles e dos Rolling Stones, dos romances de Clarice Lispector, da bossa-nova de João Gilberto, do *iê-iê-iê* da Jovem Guarda de Roberto Carlos na TV Record de São Paulo, do samba de morro carioca, do baião nordestino, do candomblé, do catolicismo e, também, da poesia concreta. Com este excesso quero dizer que, nas construções de familiaridades entre produções artísticas, o procedimento de rastrear relações funciona muitas vezes como modo de explicar suas estranhezas e englobar as obras em funcionamentos hereditários (mas não necessariamente lineares) que acabam por preencher o espaço da falta de normas advindas de uma tradição. O próprio jogo de relações acaba por legitimar o acontecimento imprevisto de tais obras, enquanto constitui tradições hereditárias para sua realização. Isto quando o *imprevisto* realmente marca a aparição de um trabalho artístico. Afinal, em muitos casos, sobretudo aqueles em que o julgamento crítico precede a realização das obras e um trabalho aparece legitimado *a priori* pelas relações de familiaridade que constitui, o jogo de relações hereditárias com tradições eleitas esconde a previsibilidade das “novas” obras apresentadas. A tradição é assim reposta, não como aproveitamento de suas práticas, mas enquanto instância reguladora. A familiaridade com a tradição torna-se assim um fetiche e os seus herdeiros maus leitores, conservadores daquilo que repõe.

---

<sup>165</sup> “Muitas das letras dos ‘tropicalistas’ demonstram afinidades com técnicas e processos da poesia concreta (...) por isto mesmo, os poetas concretos, sem medo do aparente paradoxo que haveria nessa mudança de campo (literatura/ música) (...) declaram considerar Caetano o mais importante poeta das gerações mais jovens que se sucederam ao movimento.” CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p.50.

<sup>166</sup> Idem, p. 50.

Se faço a hipótese de que o termo “híbrido”, no que ele herda da genética, possibilita tanto o rastreio de raízes anteriores para a criação de familiaridades artísticas, também tendo a pensar que “híbrido” permite a naturalização de processos e acontecimentos. Em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, o “híbrido” se liga à “congenialidade” que Haroldo de Campos verifica na literatura brasileira através de uma citação de Antonio Candido. Note-se que, no nacionalismo, Antonio Candido e Haroldo de Campos coincidem:

Havia em nosso meio aquilo que se poderia denominar uma *congenialidade* em relação aos novos experimentos, e que se explicava em parte pelo processo de industrialização desencadeado em centros cosmopolitas como São Paulo. Antonio Candido elucida o fenômeno: “No Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.” Era o que Oswald teorizou sob o nome de *antropofagia*, vale dizer, a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias, que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser *exportado* para o mundo (daí o nome poesia “pau-brasil”, como referimos antes)<sup>167</sup>.

“Congenialidade” é a qualidade daquilo que é congenial, quer dizer, aquilo que, sendo congênito, é inato, natural e espontâneo. Por mais que a confluência de migrações européias e asiáticas, tráficos de escravos africanos e o aniquilamento quase total das populações indígenas, tenha constituído um país sincrético, isso nunca pode ser considerado de maneira a naturalizar os conflitos e confluências destes acontecimentos e processos. Determinar as diferenças como congênicas e “habituais” é um apagamento da violência que é a história do Brasil. No âmbito da arte moderna, transformar o Brasil no local natural para o seu acontecimento é um ufanismo nacionalista que rebaixa as vanguardas europeias a certa ingenuidade em relação as práticas das quais se apropriam. Trata-se de uma tentativa de equiparar a balança e,

---

<sup>167</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, p. 31.

querendo romper com o modelo, transformar em motivo de orgulho aquilo que se considera próprio. No limite, é uma prática do ressentimento.

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade escreve: “só me interessa o que não é meu”. A antropofagia de Oswald fala do canibalismo, remetendo historicamente às relações entre os índios e a colonização portuguesa. Além da prática literal de comer carne humana, sabe-se que, no contato com a catequese portuguesa, os índios pareciam converter-se muito rapidamente; por exemplo, começavam a cultuar a Virgem Maria, ou a fazer o sinal da cruz, quando na verdade eram gestos de imitação, que integravam nos seus próprios cultos, não deixando de cultuar Tupã. Assim, quando Oswald de Andrade, com excelente humor, se apropria de tudo, invertendo lugares de poder e determinando que o procedimento cultural deve ser o de agir como um canibal e apropriar-se de tudo, certamente não se trata de tornar-se índio, mas de tornar-se *tudo*, fazendo da imitação um procedimento ativo de apropriação e incorporação do outro. Quando Haroldo de Campos afirma que a antropofagia de Oswald de Andrade liga-se à nomeada “congenialidade” do “nosso meio”, transforma um procedimento ativo em uma atitude passiva, porque inata. Penso que isso acaba por qualificar algum desrespeito para com as produções dos artistas brasileiros, porque naturaliza seus fazeres que, sendo mais “habituais” ao seu meio, também seriam mais espontâneos, menos trabalhosos, mais fáceis de realização do que para os artistas europeus.

Por fim, tendo os processos de “hibridização” das artes modernas o seu lugar de acontecimento ideal no Brasil, legitima-se uma tradição nacional como *natural*. Embora “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” afirme utilizar as “sincronias sucessivas” como força integrativa do tempo, rastreando o ensaio é fácil perceber a linearidade consecutiva na eleição de um cânone nacional. O panorama latino-americano, me parece, serve mais de pano de fundo para a tessitura de relações entre a produção literária nacional. Em linhas gerais, esta tradição começaria “sincronicamente” em Gregório de Mattos e Guerra, no século XVII; teria em Sousândrade o seu “precursor”, no século XIX; passaria pela legitimação modernista de Oswald e Mario de Andrade; seria realizada no acontecimento aglutinador da poesia concreta; e desaguaria no tropicalismo. Tradição brasileira, naturalizada assim, como a melhor praticante da “hibridização” moderna.

## Conclusão

A palavra “conclusão” me assusta um pouco. Talvez pelo que ela carrega de abandono, no sentido de ser a finalização de um percurso. Travessia que se explica em suas finalidades e, assim, se encerra. Mesmo podendo optar por declarar quais coisas faltam fazer neste trabalho, penso que isto seria um pouco defensivo demais e já é do gênero dissertativo o cuidado com tantos respeitos e atribuições, que permito que o texto já tenha exibido suficientemente tudo que lhe falta. Não quero dizer com isto que julgo este trabalho pronto, bem pelo contrário. E, seguindo a argumentação de tudo que escrevi, este texto é só um *começo*. Esta conclusão é, portanto, uma atribuição das respostas que posso dar agora, para as questões que me inquietavam no começo deste trabalho.

Estudando os ensaios de Haroldo de Campos e António Ramos Rosa cheguei à conclusão de que o pensamento sobre poesia classificado como *moderno* é um arquivo aberto. Se hoje vejo uma estafa nas possibilidades de dizer *o que é a poesia?* ou *para que serve um poeta?* é porque essas questões atravessaram singularidades tão diversas, que nunca vão se estabilizar. Se me perguntassem se essas perguntas precisam continuar a ser feitas, eu responderia: “acho que sim”. Pelo simples fato de que a poesia interessa a mim, e se você chegou até este fim, é porque também lhe interessa.

Cada um dos poetas em questão se posiciona em relação a *tradição* de modos, e com empenhos, muito diversos. António Ramos Rosa tem grande fascínio pela criação. Para ele, o poema é a criação de uma origem que liberta. Esta libertação é tão necessária porque é uma saída para fora das ruínas do excesso de razão que o poeta verifica em seu presente. A fundação de contínuas e espontâneas *origens em si* determina que o modo de posicionamento com outros autores signifique uma espécie de esquecimento. Não que Ramos Rosa não cite outros poetas e os admire com elevada consideração. Essas referências, porém, não constituem a transmissão contínua da aprendizagem de um ofício, mas adensamentos de significado para o que o poeta entende como *poesia*. Esta configuração da poesia é semelhante à de T.S. Eliot, pois este a entende como uma espécie de substância. Mas, para Ramos Rosa, as



coisas são em si somente em seus atos de movimento. E a poesia, sendo um fenômeno de origem, precisa ser *significada* em seus dons. Atribuem-se assim poderes a ela: é uma liberdade livre (via Rimbaud) e o poeta, em suas criações, acessa o cerne espontâneo que divide com o homem: ser *humano*, isto é, modificar-se, transformar-se, inaugurar o sempre novo. Assim, é como se as relações de Ramos Rosa com o pensamento de outros encerrasse certa circularidade: os poetas a que se refere são todos modernos<sup>168</sup>. As necessidades de Ramos Rosa: pela ruptura com o estabelecido socialmente, de construir críticas à razão; de inventar saídas para as ruínas da civilização; e, finalmente, a da invenção de novas origens, que possibilitam afirmar que sua relação com a tradição é compreensível no entendimento de a poesia moderna constituir uma *tradição da ruptura*, conforme é definida por Octavio Paz.

Já o pensamento de Haroldo de Campos não se enquadra tão exatamente nos termos de Octavio Paz. Por mais que elogie a inovação e considere a ruptura como uma marca evolutiva, Campos é consciente demais de que a modernidade é uma tradição, que precisa ser mapeada para ser entendida e aproveitada. *Los Hijos del Limo* certamente também partilha deste entendimento, mas Octavio Paz faz muito menos o papel de defensor da ruptura do que Campos, que a transforma no critério do seu panorama. Em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, percebe-se que a herança que Haroldo de Campos recebeu de Ezra Pound é determinante ao ponto de Campos apresentar a necessidade de definir linhas de continuidade entre autores. Esta continuidade de um ofício que se acumula é também encontrada em Eliot e Pound. O acúmulo do fazer poético moderno é tão vasto em suas singularidades que necessita da apresentação de nomes de autores que representem as especificidades dos fazeres realizados por eles. Em seus agrupamentos e escolhas de relacionamento, são criadas relações de familiaridade entre as práticas de escritores diferentes. Isso cria elos, linhas de continuidade e de transformações. Essas linhas podem ser traçadas entre autores de épocas diacronicamente separadas, o que significa, no caso de Haroldo de Campos, um gesto de distanciamento de uma

---

<sup>168</sup> A única exceção é Camões. Porém, penso que mesmo à leitura que Ramos Rosa faz de Camões é possível atribuir um sentido moderno, por ligar Camões a uma categoria de definição de época literária posterior ao poeta: “Até mesmo, o ‘rubí’, a ‘neve’, o ‘ouro’ com que Camões representa a beleza de uma mulher, tem a nossos olhos uma configuração histórica irrepitível que é Renascença e Camões numa unidade indissolúvel.” ROSA, António Ramos. “A Poesia e o Humano”, p. 29.

tradição crítica brasileira, considerada como canônica. Com isto, Campos funda outra tradição nacional, na qual enquadra o acontecimento da poesia concreta.

Não é presente em Ramos Rosa nenhuma preocupação com a especificidade nacional “Portugal”, ou o fato de ser um poeta (que escreve em) português. Se ousar dizer alguma coisa a este respeito, são duas: o excesso de tradição acumulada, neste aspecto, o faz apresentar seu esquecimento; por outro lado, Ramos Rosa parece mais interessado em uma categoria muito maior: o *humano*. Genericamente, os homens fazem poesia, e não somente os portugueses, então por que se referir a eles? Por outro lado, embora a necessidade de defesa do “nacional” esteja presente em Haroldo de Campos, em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” não se estabelece em nenhum momento qualquer relação que fundamente a poesia como um fazer humano. Campos me parece muito mais interessado em entender a poesia como uma massa “textual”, cujo adensamento de práticas e *medias* se dá na invenção de mais práticas e meios. Neste sentido, Campos não cria continuidade com Ezra Pound, que define a importância da poesia na constituição de uma ética humana.

De todo modo, penso que o que pode ligar o pensamento de António Ramos Rosa com o de Haroldo de Campos é a consideração da poesia moderna como um fazer aberto pelas possibilidades inerentes à falta de regulamentos. Fato assinalável nas práticas poéticas modernas e que também permite pensar que é a falta de normas que determina a necessidade de os poetas escreverem ensaios a respeito de seu ofício. É como escreve Silvina Rodrigues Lopes: “o advento da modernidade como época de ruptura com a autoridade da tradição implica o aparecimento de um problema de legitimidade e da conseqüente necessidade de autojustificação”<sup>169</sup>. Note-se que a ruptura se dá com a “autoridade” da tradição, e não com a tradição em si. Esta não deixa de existir.

Não que a *tradição em si*, exista. O modo possível de entendê-la é começar por afirmar que ela são muitas: *as tradições*. A multiplicidade de sentidos do que pode ser considerado como *tradição* se clarifica, penso eu, pelo seu uso mais corrente, de *tradição* significando um conjunto de práticas e entendimentos partilháveis no imaginário de determinado grupo social. Dois posicionamentos são mais prováveis

---

<sup>169</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*, p. 27.

em relação a este significado: um é conservador, o de que as tradições precisam ser mantidas ou, no mínimo, preservadas; o outro que tende mais à ruptura, e pensa que as tradições precisam ser questionadas. Mas note-se que esses posicionamentos não são estanques, tendo que ser verificados e escolhidos caso a caso. Isto resume genericamente o que se entende por *tradição*, não necessariamente por *tradição literária*, embora também diga o que ela é.

É determinante nas práticas literárias modernas que uma obra carregue, faça, seja o *novo*. Todos os poetas dos quais discuti ensaios afirmam-no com maior ou menor ênfase. Em todos eles também aparecem modos de relacionamento diferentes com a *tradição literária*, modos que penso não serem sintetizáveis sem a perda de suas singularidades. Essas singularidades foram traçadas nos percursos desta dissertação. Nos ensaios discutidos, cada um dos poetas marca sua posição em relação à tradição, e a partir desse posicionamento, pode-se perceber o que constitui a sua tradição e faz com que ela seja diferente da tradição dos outros poetas. Embora não absolutamente separadas entre si, justamente pelo fato da poesia se dar *entre* as pessoas, determinando o convívio e o conflito de idéias, versos, imagens, emoções, línguas, etc. Talvez a única afirmação transversal que eu possa ter encontrado seja a da abertura de possíveis sentidos para *tradição*, consideração da qual parti e à qual retorno. A abertura de possíveis verifica-se também na configuração que atribuem para a abstração que é o *tempo* e os seus sentidos de direcionamento. Note-se que, quando estabelecem continuidades da tradição, esta não é diretamente relacionável com a possível linearidade do tempo. Eliot que é, entre os poetas que li, o maior defensor da tradição, é também quem mais fundamenta o tempo como simultâneo.

Por fim, encerro contando que estive por muito tempo tentada pela vontade de fazer esta conclusão em apenas uma linha que diz: o poeta só faz aquilo de que é capaz.

## Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. “O Que É o Contemporâneo?”. In: *O Que É o Contemporâneo? e Outros Ensaio*s. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLEN, Robert. “La Cage”. In: *Les Cahiers de L'HERNE- Ezra Pound I*. Paris, Éditions de L'HERNE, 1965.
- ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro – Oito Exercícios Sobre o Pensamento Político*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. “Reflexões Sobre o Surrealismo”. In: *A Parte do Fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRODSKY, Joseph. “A Musa Lastimosa”. In: *Menos Que Um*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de.; PAZ, Octavio. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- COELHO, Eduardo Prado. “Ramos Rosa: Onze Lâmpadas Para Iluminar a Sua Poesia”. In: *A Letra Litoral: Ensaio Sobre a Literatura e o Seu Ensino*. Lisboa: Moraes, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz. “A Questão dos Gêneros”. In: *Teoria da Literatura em Suas Fontes*, Vol. 1. Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- \_\_\_\_\_. “O Multiplicador”. In: *Céu Acima – para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. Org. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Para Que Serve a Literatura?* Trad. José Domingues de Almeida. Porto: Deriva, 2010.
- DELEUZE, Gilles. “A Literatura e a Vida”. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Org. J. Monteiro-Grillo. Trad. J. Monteiro-Grillo e Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Escolhidos*. Org. e Trad. Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, NY: Dover, 1998.

\_\_\_\_\_. “Ezra Pound”. In: *Les Cahiers de L'HERNE- Ezra Pound I*. Paris: Éditions de L'HERNE, 1965.

FOUCAULT, Michel. “O Que São as Luzes?”. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche, Freud e Marx”. In: *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUSMÃO, Manuel. “O Tempo da Poesia: Uma Constelação Precária – Sobre Uma Antologia do Século”. In: *Inimigo Rumor*, n. 14. São Paulo; Lisboa: Cosac Naify; Cotovia. 1º semestre 2003.

HAMBURGUER, Michael. *A Verdade da Poesia – Tensões na Poesia Modernista Desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLFORD-STREVEENS, Leofranc. *Pequena História do Tempo*. Trad. Madalena Alfaia. Lisboa: Tinta da China, 2008.

KOSELLEC, Reinhart. *Futuro Passado – Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora da PUC-RJ, 2011.

LEACH, Edmund. “Anthropos”. In: *Enciclopédia Einaudi – Anthropos- Homem*, Vol.5. Trad. Rui Pereira e Teresa Bento. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. “Natureza/ Cultura”. In: *Enciclopédia Einaudi – Anthropos- Homem*, Vol.5. Trad. Rui Pereira e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

MICHAUX, Henri. “A Verdadeira Poesia Faz-se Contra a Poesia”. In: *Nós Dois Ainda*. Trad. Rui Caeiro. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2009.

NIETZSCHE, Frederico. “Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral (Verão de 1873)”. In: *Obras escolhidas de Nietzsche*. Org. António Marques. Trad. Helga Hook Quadrado. Lisboa: Circulo de Leitores, 1996.

\_\_\_\_\_. *Considerações Intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. São Paulo; Lisboa: Martins

- Fontes; Presença: s/d.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. In: *La Casa de La Presencia – Poesía e Historia*. Barcelona; México: Círculo de Lectores; Fondo de Cultura Económica: 2003.
- \_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V. F. (Org). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A Arte da Poesia – Ensaio de Ezra Pound*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix e Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Literary Essays of Ezra Pound*. Org. T.S. Eliot. Londres: Faber and Faber, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. “Recortes do Comum: Hibridação e (im)propriedade”. Entrevista concedida a Vanessa Brito. In: *O Híbrido, Revista Intervalo*, n. 5. Lisboa: Vendaval, 2012.
- RECK, Michael. “L' époque élisabéthaine de M. Pound”. In: *Les Cahiers de L'HERNE- Ezra Pound 1*. Paris, Éditions de L'HERNE, 1965.
- REIS, José Carlos. *História, a Ciência dos Homens no Tempo*. Londrina: Eduel, 2009.
- ROSA, António Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Aveiro: Ulmeiro, 1986.
- RUBIM, Gustavo. *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise – Ensaio Sobre a “Crise da Poesia” Como Topos da Realidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Uma Ideia Moderna de Literatura – Textos Seminais Para os Estudos Literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

## **Índice**

<b>Apresentação</b>	p. 1
---------------------	------

### **PARTE UM**

<b>A. O Mapa Que Se Abre: A Modernidade É Uma Tradição</b>	p. 4
--	------

<b>B. O Conservador de Originalidades</b>	p. 26
---	-------

<b>C. A Simultânea Presença da Tradição</b>	p. 51
---	-------

### **PARTE DOIS**

<b>D. A Origem em Si e o Homem em Movimento</b>	p. 67
---	-------

<b>E. A Função da Sincronia e a Medida do Híbrido</b>	p. 89
---	-------

<b>Conclusão</b>	p. 111
------------------	--------

<b>Bibliografia</b>	p. 115
---------------------	--------